Iulian Boldea
Cornel Sigmirean
(Editors)

# Reading Communication in postmodernity. Discourses and Social Perspectives

## LITERATURE

Arhipelag XXI Press
Targu Mures | 2024
ISBN: 978-606-8624-08-2

**Date:** 19-20 October 2024

***READING COMMUNICATION IN POSTMODERNITY. DISCOURSES AND SOCIAL PERSPECTIVES***

**Section:** ***Literature***

ISBN: 978-606-8624-08-2

**Edited by:**

The Alpha Institute for Multicultural Studies

Moldovei Street, 8

540522, Târgu Mureş, România

Tel./fax: +40-744-511546

Email: **iulian.boldea@gmail.com**

**Published by:**

"Arhipelag XXI" Press, Târgu Mureş, 2024

Târgu Mureş, România

Email: **tehnoredactare.cci@gmail.com**

# *CONTENTS*

**MEMORY, CONFESSION AND DESTINY IN THE WORK OF VARUJAN VOSGANIAN ..... 8**

Iulian Boldea ..... 8

Prof., PhD, UMFST ,,G. E. Palade" of Târgu Mureș ..... 8

**MEANING AND ESTHETIC ENJOYMENT IN HORACE`S ODES FROM "THE THIRD BOOK" ..... 14**

Ștefan Lucian Mureşanu ..... 14

Prof., PhD, ,,Hyperion" University of Bucharest ..... 14

**MARIN MINCU – A TENDER OVEREMOTIONAL POLEMICIST ..... 23**

Nicoleta Sălcudeanu ..... 23

Scientific Researcher, PhD, „Gheorghe Șincai" Institute for Social Sciences, Târgu Mureș ... 23

**I HAVE VISITED THE NEW CHINA ..... 28**

Iulian Băicuș ..... 28

Lecturer, PhD, University of Bucharest ..... 28

**INTERNAL AND EXTERNAL EXILE IN THE NOVELS "THE FRENCH TESTAMENT", BY ANDREÏ MAKINE AND "GOOD NIGHT, CHILDREN!", BY RADU PAVEL GHEO ..... 35**

Iudit Călinescu ..... 35

Lecturer, PhD, University of Szeged ..... 35

**MANIFESTATIONS AND EVOLUTION OF THE FANTASTIC IN WORLD LITERATURE ..... 43**

Călina Paliciuc ..... 43

Lecturer, PhD, ,,Aurel Vlaicu" University of Arad ..... 43

**FORMS OF LEISURE IN THE NOVELS OF NICOLAE BREBAN (DON JUAN AND BUNAVESTIRE) ..... 48**

Cristina-Lizeta Furtună ..... 48

Lecturer, PhD, ,,Valahia" University of Târgoviște ..... 48

**THE ARREST OF HUMANISM DURING THE ENGLISH PROTESTANTISM ..... 55**

Amada Mocioalcă ..... 55

Lecturer, PhD, University of Craiova, Drobeta Turnu Severin University Center ..... 55

**ASPECTS OF IVO VOJNOVIĆ'S DRAMATURGY ..... 61**

Maria Lațchici ..... 61

Lecturer, PhD, University of Bucharest ..... 61

**EGYPTIAN CULTURE IN CLAUDIA MILLIAN'S POEMS NOCTURNA EGIPTEANĂ (EGYPTIAN NIGHT) AND PISICILE (THE CATS)** ..... **67**

Irina-Ana Drobot ..... **67**

Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest ..... **67**

**AN ANALYSIS OF THE POEM SIMFONIA TACERII (THE SYMPHONY OF SILENCE) BY CLAUDIA MILLIAN** ..... **77**

Irina-Ana Drobot ..... **77**

Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest ..... **77**

**STORY AND HISTORY IN KEN FOLLETT'S TRILOGIES** ..... **84**

Lucreția-Dorina Loghin ..... **84**

Lecturer, PhD, ,,Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca ..... **84**

**PSYCHOLOGICAL, MORAL AND GENDER ISSUES IN A CLASSIC AMERICAN „GIRLS' BOOK"** **95**

Mihaela Anca Ogasanu ..... **95**

Lecturer, PhD, University of Oradea ..... **95**

**THE HONESTY OF THE AUTHOR. STYLISTIC MEANS AND NARRATIVE TECHNIQUES IN LIVIU REBREANU'S SHORT PROSE** ..... **103**

Ruxandra Coman ..... **103**

Lecturer, PhD, „Dimitrie Cantemir" Christian University, Bucharest ..... **103**

**"A LARGE MIRROR": RECOLLECTIONS OF THE 'DOUBLE' IN EDGAR ALLAN POE'S "WILLIAM WILSON" AND "LIGEIA"** ..... **112**

Adela Livia Catană ..... **112**

Lecturer, PhD, ,,Ferdinand I" Military Technical Academy ..... **112**

**THE EXOTIC AND THE FAMILIAR: TRANSLATING FEMALE IDENTITY FOR THE BIG SCREEN** **121**

Anda Dimitriu ..... **121**

PhD, University of Bucharest ..... **121**

**THE POETICS OF FEMININITY IN NICHITA STĂNESCU'S ACCLAIMED BOOK, A VISION OF FEELINGS (1964)** ..... **130**

Monica Alina Toma ..... **130**

Assist. Prof., PhD, Academy of Economic Studies, Bucharest ..... **130**

**ADAPTING HORROR FICTION AS FILMS FOR NEW GENERATIONS: THE CASE OF FEAR STREET ON NETFLIX** ..... **136**

Alexandra-Maria Vrînceanu ..... **136**

Junior Lecturer, PhD, ,,Alexandru Ioan Cuza" University of Iași ..... **136**

**AN OVERALL CONTEXT OF KATE MORTON'S THE FORGOTTEN GARDEN ..... 143**

Camelia Ioana Ienciu (Popa) ..... **143**

PhD ..... **143**

**CAUSES OF THE DECLINE OF PENINSULAR PEOPLES. CULTURAL REFORM AND COUNTER-REFORM ..... 149**

Denisa Elena Dună ..... **149**

PhD ..... **149**

**NICOLAE VELEA - CHRONOLOGICAL PERSPECTIVES ..... 157**

Georgiana Elisabeta Panait (Baciu) ..... **157**

**PAUL ZARIFOPOL. THE TRANSFIGURED JOURNEY THROUGH LITERATURE ..... 164**

Anca Rusu ..... **164**

PhD Student, UMFST ,,G.E. Palade" of Târgu Mureș ..... **164**

**THE RAMSHACKLE ELEVATOR IN THE IVORY TOWER ..... 171**

Diana-Mihaela Sofian ..... **171**

PhD, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iași ..... **171**

**THE INITIATORY JOURNEY. PERSPECTIVES ..... 179**

Camelia Bof (Hreban) ..... **179**

PhD Student, ,,Ștefan cel Mare" University of Suceava ..... **179**

**EUGÈNE IONESCO'S BATTLE TO THE DEATH. A MISUNDERSTANDING OF THE CONCEPT OF LIFE IN CONTEMPORANEITY. A LITERARY PERSPECTIVE OF THE DEATH IN 'EXIT THE KING' MASTERPIECE ..... 184**

Paul-Cristian Albu ..... **184**

PhD Student, University of Craiova ..... **184**

**THE UNDERSTANDING OF ARGHEZI LITERARY WORKS BY THE LENS OF EUGÈNE IONESCO POETIC VISIONARY FORCES. A CRITICAL PERCEPTION OF THE INTER-WAR LITERARY POEM DUHOVNICEASCA AND THE DEMOLITION OF ROMANIAN VALUES DURING THE INTER-WAR PERIOD ..... 193**

Paul-Cristian Albu ..... **193**

PhD Student, University of Craiova ..... **193**

**FROM MACONDO TO METROPOLIS ..... 200**

Ozana-Ioana Ciobanu ..... **200**

PhD Student, ,,Ștefan cel Mare" University of Suceava ..... **200**

**WAR AND DECONSTRUCTION IN BERTOLT BRECHTS „MANN IST MANN“ ..... 206**

Ingrid Nistor-Sopon ..... **206**

PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava ..... **206**

**URMUZ AND LEWIS CARROLL- TURN IN THE MIRROR WORLD ..... 212**

Rebeca-Daniela Stănescu ..... **212**

PhD Student, National University of Science and Technology Politehnica Bucharest, Pitești University Center ..... **212**

**REPRESENTATIVE WRITERS OF MEMOIRS FROM PRE-COMMUNIST DETENTION IN ROMANIA ..... 218**

Adriana Maria Călugăr (Cutean) ..... **218**

PhD Student, „1 Decembrie 1918 ” University of Alba Iulia ..... **218**

**THE READING OF HOLY BOOKS IN ROMANIAN INTERWAR NOVELS ..... 224**

Anca Pînzariu (Boldea) ..... **224**

PhD Student, University of Bucharest ..... **224**

**THE CRISIS OF THE SELF IN ÉVA HEYMAN’S HOLOCAUST DIARY ..... 231**

Carmen-Ancuța Morari ..... **231**

PhD Student, ,,Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca ..... **231**

**A LUGGAGE AS BIG AS A COUNTRY – IN AGLAJA’S VETERANYI “RAFTUL CU ULTIMELE SUFLĂRI” ..... 239**

Andreea-Corina Batori ..... **239**

PhD Student, UMFST ,,G. E. Palade” of Târgu Mureș ..... **239**

**THE PSYCHOLOGICAL IMPACT IN ZAHARIA STANCU’S AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL - DESCULȚ ..... 243**

Oana Loredana Biţu (Diaconu) ..... **243**

PhD Student, National University of Science and Technology Politehnica Bucharest, Pitești University Center ..... **243**

**NARRATIVE AS THE ARCHITECT OF MEANING IN FIRESC BY PETRU CIMPOEȘU ..... 251**

Cristina-Daniela Lateș ..... **251**

PhD Student, UMFST „G.E. Palade” of Târgu Mureș ..... **251**

**THE APOCALYPTIC ITALIANS OF ELIZABETHAN LITERATURE ..... 259**

Laurențiu Boșog ..... **259**

PhD Student, University of Craiova ..... **259**

**OVIDIU BÎRLEA – MONOGRAPHIC ITINERARY ..... 266**

Mihaela Sandu (Hură) ..... 266
PhD Student, „Ștefan cel Mare” University of Suceava ..... 266
**MIGRATION, BETWEEN RESILIENCE AND UPROOTING. HUMAN BEING WITHOUT COUNTRY** ..... 274
Mirela-Cristina Coman (Liuță) ..... 274
PhD Student, „Ștefan cel Mare” University of Suceava ..... 274
**IRISH VICTORIAN WOMEN TRAVELLERS TO ITALY: LADY MORGAN** ..... 279
Miriam-Christélle Gardner-Nedelcu ..... 279
PhD Student, University of Craiova ..... 279
**THE NARRATOR'S IDENTITY - EXISTENTIAL DOUBLE OR EXISTENTIAL DOUBLING AS A LIMINAL STATE IN JON FOSSE'S THE OTHER NAME (SEPTOLOGY I-II)** ..... 290
Ioan Alexandru Murar ..... 290
PhD Student, University of Pitești ..... 290
**THE HUTSULS, TODAY- STARTING POINT OF A NECESSARY ETNOGRAPHIC RESEARCH** ..... 299
Constantin-Andrei Pătrăucean ..... 299
PhD Student, ,,Ștefan cel Mare” University of Suceava ..... 299
**LUCIAN BLAGA’S DRAMATURGY, A FERTILE REALM FOR THEATRICAL PRODUCTIONS** ..... 304
Roxana-Maria Sînescu ..... 304
PhD Student, „Ștefan cel Mare” University of Suceava ..... 304
**IOAN GROŞAN - THE EMBLEM OF HUMOR FROM THE COMMUNIST PERIOD** ..... 313
Anamaria-Valentina Ungur ..... 313
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare ..... 313
**IDENTITY IN HERMANN HESSE’S DEVELOPMENT NOVEL DER STEPPENWOLF** ..... 318
Maria-Loredana Simionovici (Grosariu) ..... 318
PhD, „Ștefan cel Mare” University of Suceava ..... 318

# *MEMORY, CONFESSION AND DESTINY IN THE WORK OF VARUJAN VOSGANIAN*

**Iulian Boldea**
**Prof., PhD, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş**

*Abstract: A poet of metaphysical sensibility, Varujan Vosganian is also a successful prose writer, with volumes of short and, especially, with the novel The Whispers Book. The past is a sacrifice, a meditation and a cathartic ecstasy, the tectonics of the epic being maintained through distinct procedures (description, observation of human figures and types, anamnestic excourse, digression, slipping between different chronological landmarks, etc.). In fact, the tension of the book is born of the power of the revealing detail, of the poignant evocation, of the meticulous descriptions with emotional resonance, so that The Whispers Book can be seen as a book-witness, an atrocious and objective testimony with dramatic meanings. Stories of Ordinary People (2022) comprises eight narratives about intense experiences, about suffering, about the confrontation between life and dream, narratives that are seals of the identity of being in a deceiving and alienating world. The novel Double Self-Portrait. The memoir of a day (2024), with the aspect of deposition-confession, is the alert document of an individual and collective memory through which an essential fragment of history unfolds, through close-up images, background projections, flash-backs that fix the flow of a dynamic narrative, attentive to apparently banal but revealing details, as well as to the overall portrait of this essential and tragic day.*

*Keywords: description, observation, prose, narrative, dramatic meanings*

A poet of metaphysical sensibility (*The Blue Shaman*, *The Queen's White Eye*, *Jesus with a Thousand Arms*, *Portrait of a Woman*, *Dance with Death*), Varujan Vosganian is also a successful prose writer, with volumes of short stories (*The Commander Statue* and *The Hundred Leaves Game and Other Stories*) and, especially, with the novel *The Book of Whispers***.** Varujan Vosganian's poetry suggests the major meanings and sounds of existence, setting limit-states (death, despair, destiny, the hypostases of sacrifice, etc.) or paradoxes of life in haunting metaphors (clay, bread, silence, wine). A privileged symbolic figure is the *mirror*, a place of communion of the seen and the unseen, radiating the meanings of an illusory representation, as suggestive is the metaphor of the eye, which leads to an internalized representation of reality. Varujan Vosganian's novel The *Book of Whispers* was enthusiastically received both in Romania and abroad. Nicolae Manolescu notes that it is "a book out of the ordinary, neither only memoir nor only fiction, with something of both, and at the same time extraordinary in the way it weaves together on the canavaura of history numerous individual destinies. Rarely have I encountered in a novel, as Varujan Vosganian's book is after all, such a great density of human life and crucial events in the existence of a community. Rich, varied and thrilling, the book is impossible to put down because of the author's skill as a storyteller and the documentary interest of reconstructing a tragic history". On the other hand, the writer himself suggests some of the keys to reading and the book's strengths. These include its depositional character, its non-conclusiveness, its power to suggest, to allude, and not to judge or condemn: "*The Book of Whispers* is the book of the new dead. And another thing. The novel is a book where nothing is said to the end. The novel does not draw conclusions. Conclusions kill art. The novel is only a witness, a confession. The reader is the judge. That is why even the same book is different every time, just as the readers are different".

The picturesque documentary picturesque with which the novel opens (the evocation of the Armenian street in Focșani, the description of Grandmother Armenuhi's pantry, of Grandfather Garabet's books and pictures) is interwoven with the evocative, pseudomemorializing mark of the epic narration through which the 'Armenian elders of childhood' relive scenes, events, exemplary gestures and destinies of the past, with the aim of freeing themselves from the traumas of a delirious history (the 1915 genocide, suffering and exile), in a wide-ranging and dense writing, imbued with lyricism, a sense of tragedy and grandeur. Varujan Vosganian's novel, a story of repression and a book of the identity of an ethnic group blinded by a tragic history, has a multitude of narrative dimensions and registers (memoir, historical novel, Rahmenerzählung, family novel, novel-chronicle, etc.), and the author himself describes the epic formula under which his own work is set: "This story, which we call *The Book of Whispers*, is not my story. It began long before my childhood, when people whispered. It began long before it even became a book. And it did not begin in the Focsani of my childhood, but in Sivas, in Diarbekir, in Biltlis, in Adana and the Cilician region, in Van, in Trabizonda, in all the villages of Eastern Anatolia where the Armenians of my childhood were born and who are among the heroes of this book. In fact, it began long before, with the legends and terrors that the elders of my childhood listened to and felt in their childhood. When the pages of the book were nothing more than turned over and bloodied rather than read, they continued with the massacres of 1894-1895 and the fierce resistance of the Sasun Montagnards, the inhabitants of Zeitun, led by the Hanceag Party, and the Van Fedainans.

The interweaving of the collective and the individual drama basically retraces the identity of a nation that has been sorely tested, both by the suffering endured over time and by the mystifications of history. The subjective dimension is fully assumed, because, beyond the documents, the figures, the concreteness of the facts, there is also an individual, affective assumption of a particular past, assimilated with complete lucidity: '*The whispers book*, although full of figures like a history book, is not actually linked to any of those figures. The real history, the history that deserves to be told, is that which, at any moment, if enough people told it and others remembered it, could turn into a legend, that is to say, the least accurate story possible. We used figures not because we needed to add detail to our whispered stories, but because it was the only way we could present the sequence of events clearly. While outside the story can be suitable for any time and place, inside the story it is important to know who begets whom, who inherits whom, who curses whom and who can remain a character in the story, and therefore be told about, even after death. In this last respect, The *Book of Whispers* is somewhat unusual, for, unlike other stories, here death is only a detail, and more important than death, and therefore than life, is memory." Legitimate and emblematic, the motto of the book ("We are not distinguished by what we are, but by the deaths we mourn") suggests the privileged thematic focus, linked to the traumas of history and the tragic dimension of a revolt transformed into a whisper ("As a child I lived in a world of whispers. They were spoken with care. Only later did I learn that whispering has other meanings, such as tenderness or prayer").

The past is, for the characters who try to relive it, to retranscribe it with the help of a participatory affective memory, burden and sacrifice, cathartic ecstasy and recollection. Of course, as has already been noted, the narrator-self is not of major importance in the epic as an actor; its significance lies in the recording and saving of the collective memory, the expression of the identity of an ethnic group that has been sorely tried: 'Most of the people I spent my childhood among were old. "What's this child doing among us?" laughed Arsag, the bellringer. "Leave him," said Grandpa Garabet. He's no ordinary child. He's an old child." (...) "You're old because of our days. What we and ours have not lived is added to you."'.

A subtle connoisseur of the rules of narrative, the writer alternates between various procedures (description, observation of human types, anamnestic excursus, the technique of digression, the shift from one distinct chronological moment to another). The tension of the book derives from the power of the revealing detail, the poignant evocation, the meticulous descriptions, which have a broad emotional resonance: "They tied the strips of sheets around their feet, otherwise their bare feet would have stuck to the ground and people would have had no strength to pull them out of the mud. In the little rain that melted every outline, the new road took almost a week. The dead could not be counted, for on this foggy road where no one could see but the bluish vapors of their own breath, the rain-soaked flesh of those who fell was as soft and sticky as clay. They were trampled under foot by those behind them, and their flesh was mixed, as in a black batter, and covered with the mud of the roads (...) The men, as many as remained, organized themselves into two groups. Some were in charge of carrying the dead out of the camp and digging mass graves. The dead were more difficult to carry in the third circle, for, dry as the loamy earth and their bones light with cold, they were dragging water and swelling, and their water-swollen veins were bursting, reddening like raw meat. Swollen and hard to bend, they took up more room, and the pits, besides the earth being sticky, had to be made wider." Or, another excerpt in which the visualization of the horrors is impressive and tragic: "Their convoy consisted rather of a few little wombs. They seemed light in the breeze, a flock of falling birds (sic!), not a string of people. Photographs taken by foreign travelers who managed to get close to the convoys or to photograph those left helpless by the side of the road, waiting to die, show us, on the road to Deir-ez-Zor, mostly children. The road to the seventh circle was a kind of children's crusade. It suffered the same fate as all unarmed crusades. The children in those photographs are skeletal, their trunks stunted, their bellies sucked in, their ribs flailing like steel springs over the hollow of their bellies, their arms and legs thinned like twigs, their heads disproportionately large, like eye holes, where the bulbs protrude from their sockets or dig into the bottom of their heads. The children look with no expression on their faces other than the wandering of the mind, they look as if from another realm, they do not stretch out their hands, they ask for nothing." Devoid of shrillness of any kind, with an epic mechanism that works flawlessly, The *Book of Whispers* is a book-marker, a poetic testimony, atrocious and objective at the same time, a purifying pomel, with its meanings and sub-meanings strongly individualized, with a fascination of the story that immerses the reader in the phantasmagorical mirrors of a past with dramatic contours, lived and relived with fervor. A "historical ethnofiction" (Marius Chivu), "ego- prose of great finesse" (Irina Petraș), "a meditation on history" (Ioan Groșan), "a book like a *memento*" (Dan Cristea), Varujan Vosganian's whispered narrative is one of the most imposing and lasting post-decembrist epic constructions, with an impressive international destiny. Also remarkable is the volume of short prose *The Game of a Hundred Leaves and Other Stories*, in which the metamorphoses of everyday life interweave with nostalgia for the past and the mystical fabulous, in a disturbing and fascinating fresco, from which the drama of shattered identities or the tragic epic reverberation of inner exile emerge clearly. Varujan Vosganian's books are made up of this permanent confrontation between reality and fantasy, in which fact and myth intertwine in a symbolic dialog of fiction with itself.

*Stories of Ordinary People* (Polirom, 2022) contains eight narratives about intense experiences, about suffering, about the confrontation between life and dream, as seals of the identity of being in a deceiving, alienating and illusory world. In these stories (*Southern Cross*, *Take me, Take me, Baby*, *Cherry*, *Sebastian's Martyrdom*, *Uncle Turi*, *Unmasking*, *Auntie*, *Mistletoe*) we find diverse feelings and themes, from the flight from oneself and others to the illusions of bovarism, from the state of waiting to the need for freedom, or the reinterpretation of myth in a world of profane appearances. The mechanics of the narrative

here is made up of dilemmas, interrogations and crises, with diverse themes, from the sickly to love, thanatos or purification through art, in a phrasing that is at times musical, syncopated or objective, through which the world is acutely perceived, in dense notations or melancholic rewritings of myths. The characters (Costi, Svetlana, Tania from *Crucea Sudului*, Celestin Lepădatu and Pintea Gheorghe from *Ia-mă nene!*, Sebastian from *Martiriul lui Sebastian*), Vladimir and Evelina from *Unchiul Turi*, Oni and Nicoleta from *Demascarea*, Narcisa and Relu from *Tanti* or Matei-Anghel and Margareta from *Vâscul*) have substance and verisimilitude, are memorable and plastic, fitting naturally into the frame of the narrative. Of course, there is in these stories an undeniable attraction of the everyday, rendered in a narrative flow in which temporality, history, reality converge, in a dialog of past and present, the privileged themes of the narratives being the search and the waiting, in a kind of ebb and flow of the epic through which are recorded the dilemmas, aporias, traumas and alienations of the world in which we live, a world in which "ordinary people" strive to find their place and purpose, to define themselves in what they have that is authentic and essential to them. In these unusual texts about ordinary people, there is no lack of dystopian accents (*Sebastian's Martyrdom*), but also some exercises in the picaresque and absurd humor (*The Unmasking*) in which solitude, illusion and disillusion are treated sometimes in a serious vein, sometimes in a whimsical or ironic key. The immersion in the past in *The Cherry Orchard* and *Uncle Turi* is accompanied by a state of nostalgia imbued with lyricism; the silence, the refinement of the inventory of a bygone world, the decrepit atmosphere give the epic text an agonized theatricality. An important role is played by the dialogues (between Pintenogu and the cumattrul from the Black Hill, between Simion and the merchant from Galati Square, etc.). In fact, the dialogues energize the flow of the narrative, emphasizing the affectivity and empathy with which the writer treats his heroes, in a dynamic of narrative authenticity through the lens of which the ethical timbre of being is perceived: "Remember, lad, it's good to have something that is yours alone, not to owe anyone, only then when you knock on the door will it open, so that people know you're not a beggar. And when you don't like it, you leave. But don't slam the door, because you never know when you'll have to knock again." Memorable in these stories are the portraits of women, rendered in different ways and with different touches. There is Svetlana, whose face "made up of limpid colors" is shrouded in mystery; Mela, consumed by the spectre of absence; Evelina, weakened by candour and sensitivity; Tanti, who "could have been beautiful"; or Livia, the energetic woman with "a ponytail tied with a bootlace". Varujan Vosganian exposes in the texture of the narratives a broad spectrum of the experiences of eros, with ineffable tender images of intimacy, as in the case of the love between Vladimir and Evelina; here, memory favors the restoration of the past and moments of erotic grace, in a kind of system of communicating vessels of confession: "As Evelina gave up her part, the memories passed on his shoulders. He imagined himself together with Evelina in festive, banal or intimate circumstances. They were together in his imaginings and sometimes in his fantasies. Yet he felt very lonely, as if she were absent from his surroundings. [...] He watched her as she slept and at the same time saw her running, dancing, rejoicing, embracing him or breaking her arms. To each of these postures corresponded events in their lives, each marked by a white line. She imagined it, but at the same time, she realized that the body was no longer hers." Ideal, fraternal, mysterious, protective or sacrificial, love lends itself to the faces of the protagonists who live intensely, dissipating in small gestures and in the delusions of a moment, in a tender scenography of closeness, touches and tense waiting, from which resignation or multiplication in the labyrinth of the other's soul is not absent. The drawing of the erotic ritual meets here, in the filigree of memory, with fantasies of loneliness or of a diffuse melancholy, while the past itself seems to be a corridor of ritual and illusory mirrors. *Stories of Ordinary People* is a book about silence and expectation, about destiny and freedom, about the closure and

openness of being, with events, figures and gestures from a memorable chronicle of destinies that are constantly searching for their own meaning and identity.

In *Double Self-Portrait. Memory of a Day* (Polirom Publishing House, 2024) Varujan Vosganian records the history of one day of the 1989 revolution, a day with a timeless profile, the central character, witness and actor in the scenario of the troubled events of that time, presenting us with a documentary confession ("when you have seen, you do not tell, but confess"), a confession credible precisely because of the vocation of truth at stake, or by the anamnestic excursus into a past that is hard to forget. The book, written in the first person, is both a historical reconstruction of a fragment of history, through detailed descriptions and evocations, an acute reflection on history, and a fast-paced action novel, with a tree-like epic thread, with actors intensely integrated into the dynamics of the narrative as a whole. A revealing fragment is placed at the beginning: "I lived half my life in communism, without completely emasculating myself, and half my life in post-communism, without completely emasculating myself". The itinerary followed by the protagonist (Rahova, Eforie Street, Jilava, University Square) shows the profile of that day, through evocations and objectified descriptions, through elegiac phrases about "the living of a single day". Moreover, Varujan Vosganian's book has an undeniable symbolic component; many seemingly simple, banal gestures or aspects are charged with a parabolic or symbolic accent (the curbing of the sidewalks at the University and the Intercontinental, which separates the executioners from the victims, photographs of revolutionaries, a scarf "smelling of lavender", etc.).

The protagonist, a 31-year-old employee at the Beer Plant who witnessed Ceausescu's last rally, is pursued and arrested, as one of "those who saw". Throughout this novel with autobiographical overtones, there is a constant slippage between the present and the past, in an alert epic dynamic, in which moments of that day are recorded with the stringency of a reportage, in a dynamic, alert writing, not lacking in flashes of the vivid and an expressiveness of authenticity, the author himself remarking on the depositional character of the book, which blurs even its autobiographical profile: "Even if in these pages I am the protagonist and I am also the narrator, this book is not, however, an autobiography. It is not really about me, but about so many others like me". In his encounter with his own destiny, with himself and with a history that has run out of patience, the protagonist describes himself as he acts, records his own reactions and emotions on one of the key days of the revolution, December 21, 1989. It is no coincidence that the cover of the book features a reproduction of Caravaggio's *David with the head of Goliath*, a painting that has the appearance of a double self-portrait ("What makes the painting so disturbing is the similarity between the two physiognomies. Legend has it that it is a double self-portrait: David is the portrait of the artist as a young man, and Goliath, with the face of defeat and suffering etched in an irreversible grimace of death, represents the older Caravaggio."). The author explains the symbolic presence of this painting on the cover: "I have the feeling that David depicts me, the one who has come face to face with death. He stood there on that field, but he is judging from afar who I am, the Goliath with aged features, with a life lived within oversized, imagined limits, a grandiloquence that the times have allowed, ignoring, as far as freedom is concerned, the very details that would have contributed to its miracle. He who has dreamed judges him in whom he has placed his hopes.

Varujan Vosganian's novel, with its deposition-confession aspect, is the alert document of an individual and collective memory through which an essential fragment of history unfolds, through close-up images, background projections, flashbacks that fix the flow of a dynamic narrative, attentive to apparently banal but revealing details, as well as to the overall portrait of this essential and tragic day. In fact, *Double self-portrait. A Memoir of a Day* has something of a diary or an autobiography, it is and is not a novel of the revolution, as it also has hints of reportage. It is certainly, however, a powerful testimony and confession

by a protagonist in search of the truth, with a vocation for truth, capturing, in an alert succession of film images, the history of a day and the profile of a collective destiny at a crossroads, for, as the author writes, "when you have seen, you do not tell, you confess".

**BIBLIOGRAPHY**

Dana Bădulescu, *Varujan Vosganian's Novel of Postmemory*, în „A Journal of Literary Studies and Linguistics", II, nr. 1, 2012; Iulian Boldea, *Doi scriitori români de origine armeană: Varujan Vosganian şi Ştefan Agopian*, în „Vatra", nr. 6, 2015; Iulian Boldea, *Cronica unor destine obişnuite*, în revista „Apostrof", nr. 10, 2023; Iulian Boldea, *Memoria unei zile*, în revista „Apostrof", nr. 9, 2024; Marius Chivu, *Cartea armeană a morţilor*, în „Dilema Veche", nr. 296, 2009; Irina Ciobotaru, Romanul ca travail de mémoire. Cartea şoaptelor de Varujan Vosganian, în „Dacia literară", nr. 89, vol. 2, XXI, 2010.

# *MEANING AND ESTHETIC ENJOYMENT IN HORACE`S ODES FROM "THE THIRD BOOK"*

**Ștefan Lucian Mureșanu**
**Prof., PhD, „Hyperion" University of Bucharest**

*Abstract: Product of the school "of grammatical venerable" Pupillus Orbilius of Rome, Quintus Horatius Flaccus, "not being tied to the old Roman traditions (...) suffered since early youth the influence of Greek culture and became elinophil, as he stood all his life" (Grabar-Passek, 1959:381, vol.I), and through his poetic creation always pleaded for moderation, sobriety, temperance of passions. Since that time the art was influenced by the beautiful made by inspired artists of the world. The aesthetic of beauty was fulfilled by the idea of creating human enjoyment in admiration of the artist's spiritual universe that exists. Its being merged with art, whether we speak of men of letters with free word, with the image of idealized image. Everything was harmonized, eventually, for perfect creation. Horace was born to become eternal, lofty tribune who said: "I hate the profane people, and I keep him away ..."[1], not for fear that his speech would not have been so strong, that it can combat the stupidity, but to ignore the hypocrisy. Reading his Odes and generally the whole creation, the reader will observe the actuality of his ideas regarding the anthropological study of character, attitudes, inclinations of those who are immersed in the nothingness of time: "The one who by moving eyebrow moves the world"[2], says in one of the Odes of the third book, finding his full expression in the behavior of those who rule the world today.*
*Horace wrote in Latin, but also in Greek, everything found in his study of human being, and the result had a profound effect on the writings of major outlets of Greek orators. Universal through culture, current through his work that he left to posterity, not as a sum of lyrics, but as study of human attitude that has not changed anything in his behavior, the erudite tribune, preserver of traditions of honesty, will be recorded in one of his Odes: "Not extinguish the pain - why, stirring / envy, I would build a splendid atrium, / fashionable? Why would I give / On a heavy luxury my valley" (The Choir of Virgins and Youngsters, 1961:57).*

*Keywords: Horace, image, attitudes, Latin, moderation*

**Motto:** *Scribendi recte sapere est et principium et fons.* ("Common sense is spring and fundament for the good writing") – (Horace, „Ars poetica",309)

**1. The Meaning of Awareness of the Existence Burdened by Complexes at Horace**

Product of school of the "grammar venerable" Pupillus Orbilius of Rome, Quintus Horatius Flaccus "not being tied to ancient Roman tradition (...) suffered from early youth the influence of Greek culture and became elenophil, as he remained all his life" (Grabar-Passek,1959:381,vol.I), and through his poetic creation always pleaded for moderation, temperance, abstinence of passions. Art was still influenced by grace, by the beauty created by inspired artists of the world, giving to the common people anything that the man represented as an act of image of divine creation of the universe. Esthetics of cosmic beauty fulfilled through the idea of creating enjoyment, in admiration of spiritual universe of the artist who lived in harmony with nature, *naturae convenienter*. Its existence merged with art, if we speak about literates using the word *unbounded*, with the picture of idealized image, an

1 **Horațiu**, *Odes*, *Epodes*, *Satires*, *Epistles*, *p.55*, *trd*. *Lascar Sebastian*, *Youth Publishing*, Bucharest, *1961.*
2 **Idem 1.**

*imperfectly itself* desired in excellence. Everything ended, eventually, into written creation. Whatever it was the role and the importance of Imagism into Horace`s odes this fits and should be understood in broad complex that associates the judgment which is expressed by *ut pictura poesis* with perennially exercise of classical verse for which, at the forefront of importance, remained visual character.

Horace was born, to become eternal on 8 December 65 B.C. at Venusia, a small town in southern Italy. He spent his childhood in the countryside, at the foot of Mt. Volturn which formed the great mountain range of the Apennines. In those shady mountains, where his father had bought land, he got lost once, reaching the plain, and than the deep burrows of Bantia. Towards the mid 45 B.C., the young Horace will go to Athens, for completing his intellectual and philosophic training to which he had a deliberate attraction, together with many other young aristocrats. He was a lofty tribune, self-educated, with great vocation toward the study of Greek and Latin literature, a seeker of crossings to an almost perfect world: "I hate the profane vulg and I keep it away…", not for the fear that his speech was not strong enough to fight against stupidity, but to demonstrate how hypocrite the ignorance was. The ignorant was represented by the profane person, the hypocrite who did not investigated the art but debated it, mixing it in everyday of his earthly life. Reading his odes and, in general, his entirely literary creation, the reader observes the actuality of the snob typology, and also the poet's remarks made regarding the ignorant`s behaviour in society, in all that the anthropological study of characters concerns. Attitudes, shocking reactions of those who plunge deeply in the nothingness of their evolution, in a narrow time, are limited in speech but not in gestures: "He who moves his eyebrow, moves the world", the poet says in one of the odes of the "Third Book" finding this message throughout the behaviour of those who led the world yesterday and are looking to lead it today. Suddenly you discover, at a time, that Horace is the opposite of his words, a double conscious personality, in a way he lives his everyday life, modest and austere, sometimes can be said, and other way expose it in the lyrics of his odes, describing the pleasures of friendship, food and love:

"I don`t care under what consul Massicul you gathered:/ So good vineyard you can`t find often./ Your rusty liqueur our goblets are awaiting.// But wine, at banquets, he never refused…// Trough wine you chase elusive dreams, from hearts despair, confessing Lenee all her hidden thought." (Horace, 1973:251)

Horace's biographers tell us, in their works, that he was not a gourmand despite his physical appearance that made you think at a man with insatiable taste of delicious food. On the other hand, neither the wine wasn`t a temptation for him, consuming it rarely, in different circumstances, instead he had a great pleasure to sing about it in his lyrics. You can find at Horace obsessive admiration for women and a careful observation of all those who came into contact or appeared as tribunes in the exalted world of words, a fact found in his entire work:

"Who is that young man who hugs you girl/ Graceful beyond measure, surrounded by fragrances?/ For him you let loose your golden hair/ and you arranged yourself" (Latin Poets. Horace 1973:210)

"The Third Book" of odes strongly expresses the Horace's skepticism, but also in all his literary activity this one is present as a response to what could have meant for the people of Rome the return "to the simplicity and firmness of primordial times" (W. Durrant, 2003:64),

a despair and fear of the care that the poet had towards the danger that gods could find themselves at a time, which would have as result total depravity of man, its ruin and destruction, just like Sodoma and Gomorrah:

"Son of Thyon, Bacchus, the one born of Semele/ He will not argue, scuffled with Mars." ( Latin Poets. Horace, 1973:218)

A similar situation, where fear and even danger, as destructive form of relations between man and divinity, of awareness of this existential relation, we will also encounter, deeply analyzed in the Romanian poet creation, Lucian Blaga. Romanian philosopher, sensitive in delicate remarks regarding the existing celestial, was intrepid, careful with the word form in which divinity would appear as the opposite of the reality of imagined image: "The ash of burned angels in heaven /falls flaking, upon our shoulders and homes." (Blaga 1968: 205).

Horace wrote both in Latin and in Greek, elevated European languages of the time that encompassed the entire culture of the continent, observing:"Nil sine magno / Vita labore dedit mortalibus" („Life / Gave nothing to the mortals without great toil"). (Satirae, I, 9). He studied people, compared uncontrolled by common sense lifestyles of the enriched and wealthy ones and recorded, in his odes, as in a manual of attitudinal anthropology, all these behavioral manifestations of his contemporaries. His work is a magnificent study of man, showing, as a true researcher in the field, the cause of vices and passions, bowing deeply towards the study of writings of the great Greek orators, regarding verbal message, but also the attitude. The gesture will be an essential part of the expression, Horace will say in a dialogue with Maecenna, being correlated with oration as a result of the education and the culture of each of contemporary public figures, presented in his lyrics.

It is tempting to wonder with what came new the poet in the universal literature, publishing "The Third Book" of his odes? Studying the poetry of universal literature we see that no other creation of such type cannot be compared to Horace's odes. His style emphasizes delicacy and a strong meditative expression of attitudinal anthropological study, the man in a continuous existential desire to riches: "All he knows - from the Greeks - /To hit the ring with the stick, / To roll the dice the young master/ Secretly seeking useless winnings" (Horace, 1973:255). Being particular, the elegance of verse, with many descriptions, both of the landscape and the characters that will explicit fill the picture of odes, in which the word removes from its content a stylish virility of the attitudes but also the exegesis of the senses:

"Glycera ignited my soul, /Is not Paros marble white, /Neither clear as her white face, / With lively eyes, with moody temper." ( Latin Poets. Horace, 1973:219).

"hiding his art with a perfect art, and because of their apparent naturalness, leaving nothing to appear on the surface from laborious toil which gave them birth," (W.Durant, 2003:65).

Someone might ask what message sends Horace through attitudes?

The attitude towards the spoken word is felt both from the voice of the transmitter and the gestures he uses, the sign working together with the character's oration. Not incidentally, the book begins with the lyrical poem *Praise of temperance* where, in all twelve quatrains, he supports a discourse about righteous moral, of what is due, eager willing to be an orator:

"Obnoxious vulg, stay away!/ Muses as priest accepted me:/ Silence! Of an untold hymn/ You will be shared, boys and girls." (Horace, 1973:242)

The poem *Praise of temperance* is a lesson about character seeking, of well enough measurement of everything we think we are and we can make, as passanger people through the great mystery of life-giving: "However everybody: great and and nameless, / The death which not forgives, marked them. / The dice strawed in its large urn/ For an unknown time." (Horace, 1973:243). It's one of the meritorious lessons of this Horace's poem, which subjects the *vulgus* to a minimum situation of its existence, showing that its life hangs by factors that, in the absence of initiation and complete understanding of the meaning of persistence, can easily fall prey to its own destruction. Horace became a word of deliverance of light from

darkness, of denunciation of inappropriate gesture of so-called educated class in front of big crowd, as the concept of democracy is trying to define the many.

Originating from the *great crowd*, a situation that publicly recognized he sought all his life a synonymy between these two facts*: the educated poor man and the rich man but uneducated.* Through education, Horace always understood the strength of self-learning person who seek continues overcoming through culture, and often he said this as a reproof:"Non ego me claro natum patre... sed quod eram narro" (*I do not pretend to be born of illustrious father..., but what I am*). The same situation of elevated man emerged from the great mass of poor people we will find over one millennium and half after the death of Horace, regarding the erudite thinker, poet and playwright, Jean-Baptiste Rousseau (1670 – 1741). Son of a cobbler, not the only one in the history of universal literature, the French poet openly declare to his contemporaries:"n***é*** comme Horace, aux hommes inconnu" (J.B.Rousseau,1823:316), thereby recognized his modest origin, not as a gesture of humility, but as a confirmation of his status, stressing that everything is about the education you receive and form as scholar, then to accept it as a conduct of your life, beneath that *fama* (good reputation), whereof Horace remembered whenever he had the occasion. In Satires I, 2, poet wrote rejecting the malicious objections of some of his contemporaries, concerning what Horace wanted to be in public life:

"…to loose good reputation,/ To waste family fortune is bad everywhere" (*bonam de perdere famam / Rem patris oblimare malum est ubicumque*).

The meaning of the ideal of Horace`s thrift modesty is limited to his possession from Tibur, declaring himself *satis beatus unicis Sabinis* (Odes,II,18), what will make him a believer in a farmer's rural lifestyle, full of sobriety and rather retained in food consumption. This life, in which took on the *temperance* as a way of life, characterized him, by accepting Phytagora`s metempsychosis. „Horace is contaminated with rousseauianism *avant la lettre*", says George Calinescu, (1967:67) and then, after this particular conclusion of the Romanian critic we can only notice the poets esthetic happiness for "a little food and a modest home". These have been the energy (*mana*) that gave him power to create odes and, in fact, its entire literary work.

**2. The Esthetics of Imagined Image in the Horatian Study of Attitudes and Nobility**

Universal through culture, actual through his work that he left to posterity, not as a sum of lyrics, but as an anthropological study of human attitudes, corrective researching its behaviour, noting, along the passage of time, that mindset remains one of the obstructions that will not change the man, it will urge the scholar Tribune, conservative in traditions of honesty, to write in one of its patterns:

"I do not extinguish the pain- why, arousing/ Envies, I would build an gorgeous atrium,/ Fashionable? Why would I give/ On a overwhelmingly luxury my Sabin valley" (Choir of virgins and young people 1961: 57)

**Statue of Augustus, of Prima Porta, sec. I**

We can say, without exigency, that Horace`s odes and satires represents a rich attitudinal survey in which where analyzed both the characters and manifestations of people of his time, when mocking detaches the wealth from the education of the rich one. Horace`s odes could be accepted as true case studies, as evidences which correlates in behaviour word with gestures, vice with passion, good with evil: “Stolen loot he will gather,/ Every day the pile is bigger,/ Yet he considers/ He needs something more.” (Horace, 1973:255). He left, to the ones leaned toward the field of study of attitudinal, anthropology and urban etnology, a rich comparative material of eesthetic gestures, of the posture expressed as a purpose of the desire of every human to be *man-characte:* The master no longer can fit on earth…/ Fear, worry come after him,/ They come up on the sailing ship,/ And are following the rider mounted on the saddle” (Horace, 1973:244). The esthetics of behavior was defined as a science only at the end of the eighteenth century and has made progress by studying and classifying the man as the sum of gestures, a way of being and his capacity to express ideas in words. Horace created himself in his versified records and never strayed from his convictions regarding the morality of public person, which should be defined as a model: “Do not think that these lyrics will perish/ Which, with yet unknown art, /I sing them on the lyre`s strings/ I, born in the joyful Aufid” (Horace,1961:77) and entitled himself as *follower of Epicurean doctrine*, to which slipped a modest yet well balanced joke "a little piggy in Epicur `s backyard” (*Epistulae*,I,IV,16). Imperative, poetry constituted for him an indispensable need, arguing the importance of his elevated work in one of his satires: "Rich or poor, at Rome, or, in exile if the fate wants, no matter what colors this life will wear, I will write" (Satires, II,1,59,60), a refuge where he wished to save his dignity *from human tragedy*. The Latin poet shaped the case and image to his imagination, creating a special type of ode, specificity of his creed and potency, creating the almost perfect human being. *The Third Book of Odes* was created and published after the Actium battle took place (31 B.C.), “naval battle next to Acarnia, Greece, between Octavianus (Augustus later) and Marcus Antonius” (*EUB*,2010). Horace conceived his odes as an interdependent group of books, focused on subjects where certain vocations were debated, on certain common principles. That is why, perhaps, the first

three hymnological volumes entitled “Books of Odes”, were published in the year 23 B.C., when there were significant changes in the life of the Roman state governed by Octavianus Augustus. The des of the third book revered, on literary level, the achieving of a decisive stage, initiated by the monarchical regime established by Augustus. The poem *Epilogue*, which ends the group of poems of *The Third Book*, announced the finish of these marvelous lyric creations, where Horace stipulated: "I erected a monument in the distance, /Much durable as the solid bronze, /Higher than a king`s pyramid,/ Meant to last forever…”(Horace,1973:256). At the time they were created, odes were not received with much enthusiasm because Horace already attracted many malevolent people and also for the fact that it was one of Octavianus Augustus`s(7), (63 BC-14 AD) proteges. To one of those who often mocked, alluding to its modest origin, the consul Muraena Licinius, who despised poetry, in fact the message of some of his creations, the poet had warned publicly about its ill intentions to overthrow Augustus, saying:

“Better life for him will be/ Offshore, if you do not go often/ and neither, fearing of storm you/ rush over evil shore".(Horace, 1973: 232).

We might think, even from this poem, that the way not too friendly of warning of those of whom the Emperor take cognizance and also wanted to kill them, made the young Horace to lose many of his aristocrats friends. Infatuation led eventually Muraena to lose his life; conspiracy was discovered and Augustus sentenced all of them to death.

Do not think that only Octavianus's political enemies were hostile positively appreciating Horace`s odes among them were the critics who witnessed and supported at the time that they see in those Horace`s creations only *a boring combination of views, a poetical artificial art*. The old ones quoted with sarcasm and irony, with different occasions, lyrics from Horace`s love poems, which they saw modest immoral exposures from one who wanted to be a genuine of morality and a noble without a title. Moreover, the entire volume of odes to muses, was stigmatized, decreasing the descriptive and expressive beauty of the landscape, but also of the character that filled picture:

“The awful winter calmed down/ When came from other horizons/ Sweet breeze and spring / From the earth are pulled again/ Dried ships are out at seas…” (Horace, 1973:208)

Pleasantly impressed by the tone of the Horace`s verse, which was different from melodious Vergilius`s one, but also by the prosody totally new of odes which was allowing the weighing informative intellectual of characters` facts, but less pleasant for young people, Augustus will declare him immortal and he will pray him to compose, like continuation of the three books already published, a fourth one that he will dedicate to Drusus`s(3) and Tiberiu`s(4) victories in the fight against the German tribes. The Emperor will choose him as poet of imperial court asking him to compose also his immortal *carmen saeculare*, those poems dedicated to famous “centenary games” from the year 17 B.C. This liturgical hymn, composed from 76 Lines in which were included several praises of glory for different deities of Greek-Roman pantheon, had to be sung by an chorus especially formed from 54 young *genuine* people (27 boys and 27 girls). The first six odes from “The Third Book”, beginning with the *“Praise of Moderation”* and finishing with *“The Country Love*”, form, with almost all the poems of the fourth book two volumes of lyrical creations specific for Roman style. Classified as first volume, the six odes from “The Third Book” means one kind of “poetry about manners”, where “every ode celebrates one Roman virtue: moderation, courage, justice, prudence, patriotism, piety”. We mention that also in other Horace`s odes we meet attitudes against the attitudinal manifestations of the aristocracy from the big city of Rome. This worry, otherwise, we meet at Horace`s before the great battle from Actium for the Empire`s destiny. He was worried and he rejected “discord between citizens”, idea developed in his lyric where he recommended the conflict like state of fact of an action led against other

people, considered permanent enemies of Roman state, presented as aggressive and dangerous (Carm.,1,21 şi 35). Octavianus Augustus was the central face of his speech, celebrated on a pompous, rhetorical tone, exaggerated, praiseworthy. What follows from the odes dedicated to Augustus is the fact that he glorified more the emperor`s politics, and in a less measure his personality. The education he had received from his father and from the Greek school, concerning the manners made Horace in all his life *to support actively the politics of moral restoration, undertaken by Octavianus.*

In modern times, especially during the Enlightenment, the critical tone of the adversity of some without passion and vices will be met at European classics too. These facts will make fun of great creators of dramatic literature, of satiric poetry, being exposed, under an ironical note as helplessness to control worldly pleasure, snobbishness but also the rich people` s disgusting arrogance. Montesquie (1689-1755), and also Voltaire (1694-1778) or Jonathan Swift (1667-1745), in his literary work "Gulliver`s Journeys" made fun of this helplessness control of vices, creating the literature with attitude.

The Latin poet ignored the life full of comfort generating a profane action, but hiss look was penetrating whistled in the existential depth of those which fell in passions, saying that "if a man is honest and decided, all the world can be brake down on him; he will be found unflinching, among ruins.'' It is what we could say, in a direct manner, concerning Horace`s quotation, that the human been is born loaded with vices and passions, but the education, the culture that receives in all his biological and social development, may make him have the power to discern in all his facts, exceeding in an intelectual manner the mediocrity of his decisions. Horace wasn`t a man of love and they don`t know if he would loved passionately, maybe because of his appearance, *short but plump*, but in "Odes", beautiful women are sung and mentioned like matrons or muses, as: Lalage, Glycera: "Glycera ignited my soul, /Is not Paros marble white, /Neither clear as her white face, / With lively eyes, with moody temper." *( Latin Poets. Horace,* 1973:219), following in order of their quotation in poems Nerea, Inaca, Cinara, Candia, Lica, Pyra, Lydia: „I`m out of my senses in that moment/ And I`m feeling becoming pale...// Wet, candid, made blue/ From a sauvage angry/ That gives the strengh of wine"(1973:215), Tindaris, Cloe, Filis and Mirtala. In fact these names apppears like inspired faces, almost at all poets of that period, but Horace creates the imaginable image of love with a *curiosa felicita* subtle observation and well arranged of Petroniu about Horace.

The lines from the poem *„The Virgin`s Chorus"...*

„The one who limits/ His desires to be enough,/ He`s not troubled by the seas anger/ Neither by the terrible storms appeared/ when Arcturus on the sky sets/ Or when rises in the autumn the Capricorn..."

are really advices bended in the plane of a character which wasn`t deformed by a restraint of vices and passions, with all power of intellectual education and without lowering in baseness and without offencing the public person. Especially, Horace adressed to those people with titles who had a valuable historical past and who, by what they were, had to be an example of honesty and dignity. All these who „despise the land" „are followed by Fear and Threat everywhere", says one of Horace`s writtings. The two elements with attitude, found in a permanent synonimy of incertitude and of helplesness we meet in the Horace`s poem written in capital letters. They manifest oneselves like specific features of those having a weak character to whom the poet gives for the two concepts, a particular importance and he confers to the facts of debanchery, beneficiaries of the human decay. Similar to that „custos incorruptissimus" (incorruptible guard), the poet will watch critically in those dignataties` back with a nobel genealogy, folowing and weighing their facts and keeping many times to emphasize the fact that: „...The glory pulls the simple persons attached to its bright wagger/ In the same way like those with titles". Horace desired allways to be considered by his

contemporaries a philospher but his bending through the versification of ideas made him become the poet about, when he had the occasion, said that in any philosopher suffers „a poet hwo died young", but also a dying theolog. At his maturity, Horace made the proof of his abundant education having an intellectual preparation so he could discend both in philosophical discussions and in prosody, reason for what he had won so much his sovereign admiration. As Maecenas`s protege, Horace had entered in possesion of an estate far away from the great agglomeration of Rome, in the country nature of Tibur that he desired as an oasis of quiet, creating and meditating in his loneliness. Feeling the envy and lack of estimation for his creations, „by those who called him „son of Luck" (Satirae, II.6) the poet feels in time, the sharp desire to express himself in his lyrics in the tone he had desired like comparative manner to not separate his native origin, justifying that „Mediocritas is a fair stuation between extremities, in order to escape by the aggresion of high and low classes, an art to wipe away himself in the society, not to catch the eye." (G. Calinescu,1978:38).

The odes *in „The Third Book"* have a shade of magnificity, abundance and pleasure to live of those from the wealthy class in comparison with the miserable life of low class (poors). The theory *quod satis est*, sustained in all his litterary creation, is a moment of taking conscientiousness for man`s value after his birth, because the rich one is in nothing superior to the wise one deprived by fortune and satisfied with little. It was the time when the stoicism glorified the wealth, and the „king`s misery" theory reduced the anxiety between what means calming down the hunger of wealthy people against the fall in disgrace of poor people: „The lazy ox desires saddle, the horse desires to plow". (Q. Horatii Flacci, Poemata, 1873:509), (8). Horace is conscious that without money and title he can be only someone protected or a client for any noble court. It is true indeed that his poetic talent had risen him a lot above so called origins of those wealthy people of Rome. But these people were becoming *alive pieces* which were decreasing their shape in their somptuous homes and were degrading their senses in vices and passions, being conscious by the fact that without title and money he will always remain an ignored person. It will be a moment in his life when he will think at „the tax (census) needed to enter in the knights` class", mentioning this desire in Odes III, 16, when he saddly recognizes that the money dominates life. He carries out that between him and the wealthy profane, which gives a major importance of living in abundency, like sense of existence, exists an unoverwhelmed dimension that he considers infamous. The esthetics of this book is the superiority itself of the poet`s thought concerning the elevetated man`s statute, having a modest origin: *Odi profanum volgus et arcero*, (Odes,III,1) and the protected people he is afraid of. The totality of those litterary creations, forming the third book of odes breaks out at one moment a madness „that pushes you doing regrettable things": *civium ardor prava jubentium* (Odes,III,3) which gives sense and delight for the tone of this works because Horace presents the people limited in their thoughts, leading to a superficial life based on vices and passions. They haven`t the power to recognize themselves defeated by decisions of life and maybe for this, they allow the crowd to confer them a halo, beeing deprived by virtue: *arbitrio popularis aurae*, (Odes,III,2).

For the posterity, Horace`s art of making hymns, remained a litterary creation of the imaginated image, a song full of talent in wich he will reject vehemently the ignorant people, lacking in inteligence but, very many of these litterary creations his human dualism, concerning the exaltation ecpressed for the human beauty, proves a sympathological gesture of his creative freedom, cofusing at one moment the reader: „Horace`s simplity who boasts of eating leeks and chickpeas served three slaves should not be exaggerated. He was probably an esthete making exhibition of national pottery. On his white marble table there were at dinner two cups, one handle cup, a jug, a small pot, all homeland pottery" (Călinescu,1967:112), but also silver cutlery and plates. It`s the reason for what I said above

that Horace was a man too, but enough talented to create the beauty from anything that was degrading in his time, in lively world of Rome.

**NOTES**:

**1. Horace**, *Odes, Epodes, Satires, Letters*, pg.55, Lascăr Sebastian, Youth Publishing House, Bucharest, 1961.

**2. Idem 1**.

**3**. **Nero Claudius Drusus** (January 14, 38 i.H.- 14 September 9 BC), surnamed Germanicus after many victories over the Germans, is the brother of Tiberius, son of Livia and Tiberius Claudius Nero's, Roman senator. His mother, Livia, married Octavianus (Augustus) after the death of her first husband. See "Enciclopaedia Britannica", 2010.

**4**. **Tiberius Caesar Augustus**, born Tiberius Claudius Nero (November 16, 42 BC - 16 March 37) was the second Roman emperor and ruled from the death of Augustus in 14 until his own death in 37. See "Enciclopaedia Britannica", 2010.

**5. Vulg,** ritual formula through which the uninitiated (laymen) were removed from the sanctuary. See "Latin Poets", Horace 1973.

**6. Massicum,** wine harvested from mountain slopes bearing the same name (now Massico or Masso) in northern Campania. See "Latin Poets". Horace 1973.

**7**. In 42 BC, in order to strengthen its political relations with former soldiers of Julius Caesar after his deification, added to his name Divi Filius name (divine Son), becoming Gaius Julius Caesar Divi Filius. See "Enciclopaedia Britannica", 2010.

**8**. *Optat ephippia bos piger, optat arare caballus.* See Q.Horatii Flacci „Poemata", „The works of Horace", Edited by James Boyd, LL.D, 1873:509

**BIBLIOGRAPHY**


Călinescu, George, *Studies andi Conferences* "Horace", pg.27-112, E.S.P.L.A., Bucharest, 1956.

Cizek, Eugen, *History of Latin Literature*, Adevarul Publishing SA, Bucharest, 1994.

Costa, Traian and Nichita, Mihai, *Horace: Opera Omnia*, Univers Publishing House, Bucharest, 1980.

Durant, Will, IV. Horace vol.8.II, pg.59-79, *"Caesar and Christ. Golden Age"* Friends Book Publishing, Bucharest, 2003.

Grabar-Passek, ME, *History of Literature*, Russian Academy Publishing House Moscow, 1959.

Horace, *Odes, Epodes, Satires, Letters*, Lascar Sebastian, Youth Publishing, Bucharest, 1961.

Rousseau, Jean-Baptiste, *Oeuvres Choisies*, Janet et Cotelle Publishing, Paris, 1823.

Florian, Mircea, *Guidance in Philosophy*, Scientific Publishing House, Bucharest, 1992;

Onfray, Michel, *An Opposite History of Philosophy. Ancient wisdom*, Polirom, Iaşi, 2008.

- *Latin Poets. From Ennius to Horace,* Horace, pg.204-313, Bucharest, Minerva Publishing, 1973.
- *Enciclopaedia Britannica*, Litera Publishing, Bucharest, 2010
- *Q.Horatii Flacci Poemata*, *The works of Horace*, Edited by James Boyd, De Horace, Charles Anthon (LL.D), London, 1873.

# *MARIN MINCU – A TENDER OVEREMOTIONAL POLEMICIST*

**Nicoleta Sălcudeanu**
**Scientific Researcher, PhD, „Gheorghe Şincai" Institute for Social Sciences, Târgu Mureş**

*Abstract: It seems that there is no Romanian critic who has made more declarations of love, implicit or explicit, to the literature he is escorting, but to fully prove not only his high feeling, but also his prompt competence; and, on the other hand, to have accumulated so many self-interested adversities, as destructive as they are lacking in intellectual rigor, driven rather by a competition in itself and not from the perspective of the ethical codes that must govern any normal literary world.*

*Keywords: literary criticism, literary history, Italianist, contemporary literature, polemicist*

"I am not a follower of bloody revisions because, over time (beyond the accidents of history), authentic values are discerned, anyway, regardless of the interventions of voluntary dispatchers, enslaved to contextual interests" - says Marin Mincu in his last book published shortly before his death[1] Robust, the volume assembles an avalanche of texts published through magazines, interviews, a variety of stormy, feverish writings, in perfect resonance with the spirit of their author, and represents a repertoire of favorite themes and recurring obsessions. Tucked between the same covers, these composite texts give an account of the intensity of involvement in literature, of the multitude of preeminences and priorities of this critic with a unique profile, hidden in an mercenary way by certain colleagues, for the more unhindered circulation of criticism in nature.

The high temperature of the valorizing act, in all its guises, betrays the passion of the critical action. Marin Mincu is generally perceived, superficially, as a trouble-fête character in the world of literature, his image of a "musketeer", of Don Quixote, negating his true face and his true temperamental configuration. For a portrait - according to G. Călinescu's model - as close as possible to the reality of his profile, it would be appropriate that the surface of the ebullient temperament, as true as it is stereotyped and irrelevant in the lack of depth, should appear in transparency . His critical passion reveals, in all aspects of employment on several fronts and even the excesses deduced from the conflict situation - temperamental sometimes, amused most of the times -, an essentially affective attitude towards literature.

It seems that there is no Romanian critic who has made more declarations of love, implicit or explicit, to the literature he is escorting, but to fully prove not only his high feeling, but also his prompt competence; and, on the other hand, to have accumulated so many self-interested adversities, as destructive as they are lacking in intellectual rigor, driven rather by a competition in itself, upstart, of prevalences seized even with criminal methods, at least from the perspective the ethical codes that govern any normal literary world.

More than once, his fertile ideas were plagiarized and the source "forgotten". If Sadoveanu's archetypal key reading, a method later abandoned by the initiator as an outdated working tool, represents an absolute first, it proves useful and current for "genius" and showcase reproducers, the idea being skilfully captured, both so that the very concept of archetype, at least with regard to the Moldavian prose writer, remains stuck, like a letter stamp, on the forehead of a Sunday essayist, "aristocrat of style", but a precarious practitioner. The irony is that the one and only the one who stole Marin Mincu's ideas is cited

[1] Marin Mincu, *Cvasitratat de/spre literatură (A fi mereu în miezul realului)*, Editura Paralela 45, 2009.

in all critical research, frivolity and randomness making the law in local exegesis. Dominating an already conquered territory is a national practice. Pedigree usually takes priority. Again, "heliadism", defined and isolated with keen intuition by Marin Mincu, is found in the history of Nicolae Manolescu so processed with additives and critical alchemy, that it seems unrecognizable, not quoted! As for 1980s textualism, it tries to annex, through illegible, gimmicky gymnastics, a theoretical primacy already conquered, years ago, by the Italianist critic.

Naturally, Marin Mincu is at war with everyone, it cannot be otherwise, because the structure and texture of his agitated spirit do not allow any alliances or mesalliances. However, despite the grim-faced cliché, one cannot have a more violent affective involvement in literature. Regarding Marin Mincu, any paradox is possible. When the embodiment of a "Criticus Tonans", the authoritarian cerberus lifted into the condescending transcendence of the "volunteer dispatcher" suffocated by boredom, seems to have captured the attention and appreciation of the gallery, it is really not Marin Mincu who frowns, but the one who distributes anathemas or indulgences, the one who allows his disdain and capriciousness because the value judgment is assumed reductionistically, only as a normative, sanctioning "cerebral" action.

Marin Mincu demonstrates that critical authority is of a different nature, opposing this attitude of dedication and involvement, committing all his energy resources to stand in opposition exactly to this skeptical approach to Romanian literature. That's why he doesn't seem like a "follower of bloody revisions", but he will be one of the very few post-war critics who will renew and conceptualize, not fancifully, but with good measure and intraliterary suppleness, the metaliterary language, one of the very few with an appetite for , and fully synchronous with European theoretical movements. By contrast, the opportunistic and obviously upstart sleaze of revisions (not in the good sense, in the spirit of E. Lovinescu, but in the most primitive and dogmatic form), the predilection theme and obscure intent of the barricade of supraliterary impressionism, appears ridiculous against the background of a literature still young, eternally young, where there is nothing to revise, at least as long as it does not yet have a decanted theoretical substrate or functional methodological tools. It's a kind of putting the cart before the ox, as the "volunteer dispatcher" usually does. Only in the last years of ideological freedom, but somehow obediently, not infrequently falling prey to other dogmas and ideologies, criticism tries to appropriate new conceptual and methodological tools.

Marin Mincu understood earlier than most that, if it is a matter of shortages (the interwar instruments, as much as they had been, had rusted), what we really need is the craftsman's tool kit, without which not even an "overhaul" it can be said; he realized early on that revision is not the urgency of literature ("we would think that now we are taking it easy and that all we have left is "revision" and possibly epistles, diaries, great newspaper articles and scholarly essays"), but its consolidation, not deconstruction, but construction: "The post-war picture is required not so much to be revised as to be completed". The review must "maintain a line of exactingness and aesthetic rigor", the writer "cannot be reviewed by pulling out of the context in which he wrote: he could not have written exactly as we would like now, after '89; it would be a politicizing revision, not an aesthetic one"[2]. The exhortation "let's see if we don't have something to revise even in ourselves" hits through the alarming and embarrassingly current.

More importantly, although fully aware of the fact that "the critical office can no longer be exercised in an unprofessional manner and that the "taste" invoked with such aplomb by some critical leaders - however unbeatable it may be - must be synchronically

[2] Idem, p. 300.

oriented according to " the direction" imposed by the spirit of the time (Zeitgeist) which acts coercively on us, regardless of whether we manage to be aware of this or not", the flexibility to import methods is not immeasurable, but is exercised only within the limits of what is postulated as "the authenticity of the writing ", as a fatally bookish contemporary avatar of the "authenticity of living" - between the two wars. The method can be effective, but not sovereign, it can only manifest itself within the strict boundaries of the truth of the written work. Belief in "technological-instrumental perfection" does not slip into the pretense of ordering chance, nor does it deny initiative to intuition. He even admits that "at the base of critical construction is always this ineffable faculty (according to G. Călinescu, influenced by Benedetto Croce) of intuition. Critical intuition can never be replaced by "methodology", but any intuition can be better demonstrated by an appropriate method that goes beyond impressionistic empiricism". In this balance, "the case is happy when the critic is doubled by the researcher", but "the researcher who is not doubled by the critic will fall into the methodology trap". He himself, a follower of Calinescu, at least through admiration, does not deny that today we have reached a kind of critical Alexandrianism when the methodology, if it is "overbid to the detriment of its object", reaches the intransitive situation of referring about itself, the critical demonstration becoming " novel of poetry", "novel of the novel" or even "novel of criticism". The way to avoid the absurd situation that the method pulverizes the object of research lies in "the obligation of the critic to prove through his approach the "materiality of the work".[3]

The archipelago of exegetical concerns covers a wonderfully expanding surface. From the criticism of archetypes to textualism, from oral literature to avant-garde, from Cantemir to Ion Barbu, from heliadism to Hortensia Papadat-Bengescu, from poetry to prose, from Romanianism to Italianism, from creating magazines and establishing a university in his hometown, Constanta; as well as the guidance of a cenacle of the 2000 generation, Marin Mincu set a milestone with his unmistakable brand. Where else do we put the "border traffic" that he practiced with unparalleled devotion and altruism - his selfless translations (together with his devoted wife) into and from Italian! It is not known how many dispatchers can boast of such a feat. In contrast to the defeatist mood that seems to control the "fashionable" critical attitude, the "gentleman", in accordance with his founding ideals, follows the optimistic, luminous slope of the critical act, loving literature, even at the risk of pulverizing himself into ridicule in the dispatcher's eyes. And as any lover protects his object of adoration, the frenzy of ascension had to choose a propulsion force, naturally and necessarily this could only be polemic, called to face the windmills of those who represent Romanian literature as Dulcinea. The polemic, whether it is conducted according to chivalrous principles, or whether it sometimes heats up to the boiling point of guerilla fighting, at the end of it, represents nothing but pure edification, against today's skeptical direction. Due to the reactive predisposition ("you are a reactive" - a good observation of Tania Radu, in an interview), Marin Mincu could not be a gregarious, a man of the system, of any system, but a partisan, a sniper never regimented in a regular army, as in that of dispatchers, of "legislators" around whom not even the grass grows; and not because of the rich crown.

Marin Mincu's critical review is always a reactive, germinating one, it serves every time as a ferment even in the negative, in reversed germination. His retreat to what he colorfully calls "curious invertebrate colonies to walk on the glorious roads of literature", is not self-imposed, but is a hygienic reflex to "the program of small groups formed at random with pragmatic and not aesthetic goals" whose "dogmatic intolerance ” is “the most dangerous due to its gregarious and aggressive spirit”. And, somehow, like Leibnitz, he imagines "a natural literary life" where "anyone can express any critical position towards

[3] Idem, p. 234.

anyone, without extra-literary suspicions". Is this an overbidden optimism? Apparently so. Confronted with the autochthonous terrestriality, he observes with scathing justice that "we are much more traditionalists than it suits us to admit and more "censors" than "censored", it is a weakness of ours the lack of dialogue, the rejection of the other's opinion, the refusal of the distinct in a culture of the power game and false hierarchies. It's a certain, "orthodox" way of thinking and idyllic on top of that; and on the other hand it tends to become idyllic-extremist..."[4]

A few things should be said about its exceptional transitivity, about the fundamental dialogism of its critical action, carried out in all its dimensions and visions, proving, as a living example, that this is not only a state of idle involvement, a stasis, but also, perhaps more important, an altruistic search, a movement towards the living pulsation of literature. Harassed countless times, more in front, more in the back, often with a merciless and undeserved irony, for his supposed mobility, suspected of inconsistency or superficiality, a kind of dissipation without cardinal points, Marin Mincu answers, in an interview taken by Virgil Diaconu[5], through a phrase of rare beauty, painful at least for the thoughts of the young people guided by him in the Eurydice cenacle. In fact, the word "shepherd" is completely inadequate, because the animator of the cenacle was at every moment in a relationship of strict equality, of partnership with his peers.

There cannot be more beautiful words spoken by a literary critic: "It seems significant to me that, instead of observing the real facts, some people are alarmed by my critical mobility, perfidiously mocking me because I am always "in search of a new promotions» I assure him that I will always be on the lookout for the newest promotion and I will support it as much as I can, since I never like to fix myself definitively, and on the other hand, a genuine critic is called to contribute to the advancement of all literature, beyond its "chronological" enrollment in one generation or another." It was not the division by generations, graduations, literary schools, cenacles, workshops that seemed important to him, but the reagent "to be able to advance literature. On the other hand, the stereotypical expression "young wolves" here induces an imminent carnage danger and it is normal for "consecrated writers" (?!) to alert/coalise spontaneously to defend their administrative bully. Beyond all considerations, however, all genuine writers must concretely support talented young people to assert themselves and establish themselves." The creator of the concept of heliadism - pirated by some, fiercely ignored by others, a concept also defined in the pose of "demiurge arrogance and messianic drive, but also the humility of an anonymous creator" - he really did it, he really supported everything, whether it's worth it or not to be supported; with pride and humility. "Heliadism - this salt of Romanian literature!"

Asked "who is not afraid of Marin Mincu", he answers sympathetically: "I am only "afraid" of one thing, namely that Marin Mincu might write and publish a book so embarrassing that no one cares". This has never happened and, unfortunately, will never happen. Marin Mincu, this salt of post-war Romanian literature.

## BIBLIOGRAPHY


Mincu, Marin, *A fi mereu în miezul realului*, Editura Pontica, Constanța, 2001.

Mincu, Marin, *Avataruri de tranziție*, Editura Pontica, Constanța, 2004.

Mincu, Marin, *Cvasitratat de/spre literatură (A fi mereu în miezul realului)*, Editura Paralela 45, 2009.

Mincu, Marin, *Generația 2000*, Editura Pontica, Constranța, 2004.


[4] Idem, p. 185.
[5] Idem, pp. 295-301.

Mincu, Marin, *Textualism și autenticitate. Eseu despre textul poetic, III*, Editura Pontica, Constanța, 1993.

# *I HAVE VISITED THE NEW CHINA*

**Iulian Băicuș**
**Lecturer, PhD, University of Bucharest**

*Abstract: In this critical essay I have been trying to open a new field to the cultural relationship between China and Romania, taking into account the works written by G.Călinescu, the historical play Șun, mit mongol and Am fost în China nouă( I have visited the New China). From this point of view we can draw the paralel with a new journal travelogue China in two times, written by the late poet and professor Andrei Bodiu.*

*Keywords: G. Călinescu, I have visited the New China, cultural relationship, China*

Când am descoperit volumul lui George Călinescu, **Am fost în China nouă**[1]**,** am fost uimit de bogăția datelor utilizate pentru a surprinde profilul cultural și mitologia chineză, cartea apărînd la Editura de Stat pentru Literatură și Artă în anul 1953 când autorul piesei mitologice Șun, mit mongol a călătorit în fruntea unei delegații timp de o lună. George Călinescu a făcut această vizită în 1953, ca membru al unei delegaţii de oameni de cultură şi artă, alături de alte delegaţii din unele ţări socialiste , în volum autorul aminteşte doar delegaţiile europene din două state socialiste Polonia şi Cehoslovacia, dar şi din alte state, precum India, Pakistan, Indonezia, Mongolia, Burma, invitate la celebrarea zilei de 1 octombrie 1953, când se aniversau patru ani de la întemeierea Republicii Populare Chineze. La ceremonia din actuala Piaţă Tiananmen a participat însuşi preşedintele Mao Tze-dun. Mottoul cărții este Eu în Asia ego, care vorbește cumva despre acest interes mai vechi al lui George Călinescu, cel care atribuie civilizației chineze trăsătura clasicismului despre care vorbește în eseul *Sensul clasicismului*.[2] Observația lui Romulus Bucur[3] mi se pare una esențială: "Atunci ce este un clasic? Cineva care fără să facă abstracție de prezent are constant imaginea Greciei antice în fața ochilor, o cultură care pentru un european reprezintă cea mai desăvârșită realizare a spiritului uman. Un clasic nu imită, nu pastișează, nu fură teme, el doar se uită la Marea Cale Greacă, asta-i tot". Pasajul, extras din eseul *Sensul clasicismului*, este răsturnat printr-un veritabil joc logic, căci în *Am fost în China nouă* țăranul chinez este un veritabil spirit clasic, în vreme ce țăranul român are același suflet cu țăranul chinez, iată din nou o declarație de dragoste la adresa unei clase sociale pe care poeții Lucian Blaga sau Mihai Eminescu o respectau de asemenea enorm. În China crede același G.Călinescu clasicii sunt Confucius, pe care la noi Eminescu îl recomanda amicului său Ioan Slavici ca principală lectură, dar și Buddha. Și de ce nu, Grecii.

Din nefericire, un om atât de cult și de complex cum este G.Călinescu a avut timp puțin la dispoziție pentru călătorii, după cum observă și Viorel Alecu[4] în capitolul Impresii de călătorie din *Opera literară a lui George Călinescu***.** Planul impresiilor de călătorie urmăresc ca într-o operă de tip Matrioșka schema care urmează. Peisaj, zona rurală, zona urbană, Marele Zid Chinezesc, zona urbană, mitologia, viața socială, viața culturală, teatrul popular, el a scris de altfel o piesă de teatru Șun pe care a supranumit-o mongolă dar care se referea la istoria și mitologia chineză, înlocuind adjectivul după război, odată ce România o apucase pe

[1] George Călinescu, Am fost în China nouă, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București:1953
[2] George Călinescu, Sensul clasicismului în Principii de Estetică, Opere, vol. 15, Editura Minerva, 1979
[3] Romulus Bucur, G.Călinescu and the Chinese World, vizionat at Academia.edu, https://www.academia.edu/5186092/G_Calinescu_and_Chinese_World, pe 31.07.2024 la ora 18.00
[4] Viorel Alecu, Impresii de călătorie, în Opera literară a lui George Călinescu, Editura Albatros, 1975, p. 111

calea democrației populare. Autorul volumului de reportaje urmărește transformările și metamorfozele prin care China trece de la medievalitate și o vagă modernitate direct la societatea comunistă, după cum remarcă Ilie Rad[5] într-un articol binecunoscut specialiștilor din revista Cultura.

În timpul acelei vizite cu caracter politic delegaţiilor oficiale li s-a oferit un program extrem de complex, pentru a cunoaşte cât mai multe din realizările Chinei de atunci. Acestea au vizitat diverse oraşe mari sau mici şi sate, fabrici si uzine, grădiniţe, şcoli şi universităţi, muzee, instituţii şi monumente de cultură, au fost la concerte, la spectacole de teatru şi teatru chinezesc care este un soi de operă, banchetul oficial fiind oferit delegaţiilor de către însuşi premierul Ciu En-lai, pe data de 30 septembrie 1953.

Cartea are imprimat bunul de tipar la „5.10.1955“, fiind tipărită într-un tiraj de 15.100 exemplare. Prefaţa este datată „1953“ dar data apariției este planificată doi ani mai târziu, durata de documentare fiind destul de mare deocamdată nimeni nu știe când a fost terminată cartea şi când a fost predată editurii.

Mai trebuie spus că G. Călinescu nu era la prima carte cu însemnări de călătorie. În anul 1949 publicase volumul **Kiev, Moscova, Leningrad**, la Editura de Stat pentru Literatură şi Artă. Cartea pornea de la o structură similară. Dar să revenim la cartea în discuţie, Am fost în China nouă.

În Prefaţă, G. Călinescu scrie: „*Zilele petrecute în China nouă ne-au făcut să ne dăm seama de imensitatea realităţii ce se desfăşura înaintea ochilor noştri şi cât de puţin pregătiţi eram spre a o putea percepe adânc şi exact. În cele din urmă am ajuns la încheierea mângâietoare că acela care a văzut China, oricât de repede, e mai apt s-o înţeleagă decât unul care n-a văzut-o deloc. Ne-am întors îmbogăţiţi sufleteşte şi cu o mare admiraţie pentru poporul chinez şi pentru conducătorii lui de azi. Prietenii chinezi, care au organizat primirea şi călăuzirea delegaţiilor, au arătat o sensibilitate deosebită pentru noi şi astfel am putut să tragem un folos maxim din călătoria noastră în părţi aşa de îndepărtate. Apropierea pe care comunitatea ideologică o stabileşte între regimul Chinei noi şi cel al ţărilor de democraţie populară, ca şi faptul că nu puţini chinezi cu care ne-am întâlnit fuseseră în Romînia* (sic!), au contribuit la uşurarea adunării observaţiilor“ (p. 5).

Așa cum observă Ilie Rad[6] în revista *Cultura* cartea lui George Călinescu am fost în China nouă, este structurată în 16 capitole, după cum urmează: 1. În zbor peste Siberia 2. Peisajul chinez 3. Ziduri feudale 4. Oraşe 5. Sate şi câmpuri 6. Poporul muncitor 7. Frumosul delicat 8. Culori, ţesături, îmbrăcăminte 9. Arta culinară 10. Teatrul chinez 11. Cultul eroilor 12. Higienă, sport 13. Copii, instrucţie, femei 14. Drumuri către China nouă 15. 1 Octombrie 16. Satul preşedintelui.

În prefață, autorul precizează că o călătorie în China trebuie pregătită din vreme, că nu poți călători în China nouă fără să te documentezi despre cea veche, de altfel cartea începe cu o descrierea a zborului peste Rusia și Siberia, cele mai importante escale fiind pe aerogara din Moscova și Novosibirsk. Din avion călătorul caută să recunoască diversele forme de relief, avioanele nu aveau ca azi un program special ca cel al companiei KLM care prin GPS oferă poziția avionului pe hartă. Ca şi în cartea anterioară de călătorii, primul capitol este dedicat descrierii peisajului văzut din avion, operaţiune perfect posibilă, din moment ce avionul cu care zbura atingea maximum 3100 m altitudine, făcând escale tot la două ore (la Kazan, Sverdlovsk, Omsk, Novo Sibirsk, Krasnoiarsk, Irkuţk, Ulan Bator, Şain Şanda, Pekin), călătoria durând 5 zile! Avioanele contemporane zboară la 10000 de metri și nu fac nicio escală pentru realimentare. Din păcate experiența zborului către China peste Siberia mi se

[5] Ilie Rad, Am fost în China nouă, vizualizat la https://revistacultura.ro/nou/calinescu-si-cartea-sa-despre-china. pe data de 31.07.2023 ora 5.00

[6] Ilie Rad, Am fost în China nouă, vizualizat la https://revistacultura.ro/nou/calinescu-si-cartea-sa-despre-china, pe data de 31.07.2023 ora 5.00

pare destul de redundantă căci repetă o parte din informația cărții de călătorii în Rusia sovietică. Acolo compara vibrația avionului cu sunetul unei simfonii de Brahms, ce vrei, zi G.Călinescu și pace! Comparația l-ar fi pus în dificultate și pe celebrul realizator TV Iosif Sava.

Cartea **Am fost în China nouă** nu are însă aspect de Baedecker, de ghid turistic. În ea abundă observaţiile şi impresiile personale, opiniile pertinente şi autorizate despre un subiect sau altul, mereu întprite prin argumente împrumutate din cărți. Iată, de pildă, ce scrie Călinescu despre Marele Zid Chinezesc, după ce citează impresiile lui Milescu spătarul, poreclit Cârnul, caracterizat metaforic drept „*colosala melodie arhitectonică scrisă pe munţi",* pe care o consideră „*o operă strategică defensivă, ieşită dintr-un sentiment patriotic specific. ş...ţ. Pentru un popor aşa de numeros, năvala unor cete mongole nu reprezenta o primejdie. Ele ar fi fost strivite. <...>. Zidul putea fi, la urma urmelor, escaladat de pedestraşi, mai greu totuşi de animale, cai ori de căruţe. El este în primul rând nu o întăritură, ci o incomensurabilă punte de observaţie şi comandă. De pe piscuri, orice mişcare de oameni era semnalabilă. Străjile puteau să alerge de-a lungul valului şi să se adune, să împiedice pe năvălitori să se caţere pe el*".

Peisajul arhitectonic îl fascinează pe autor oriunde în China (să nu uităm că arhitectul Ioanide este creaţia sa!), cu trimiteri şi comparaţii la cel european, italian mai ales (Roma, Veneţia, Florenţa), familiar încă din vremea studiilor în Italia. Iată un exemplu privind arhitectura sacră: „Templul e mai des rectangular şi, aşezat pe o mare platformă, are un peristil de coloane de lemn vopsit în roşu, ce par subţiri prin raport la acoperişul uneori enorm. Stâlpii sânt câteodată şi de piatră, cu sculpturi reprezentând dragoni învălătuciţi. Sus, coloanele au adesea două aripi laterale foarte brodate, care, făcând un sistem cu celelalte, dau naştere unui fel de arc în acoladă. Peste grinzile care împreună cu stâlpii urmează un grătar inanalizabil şi indescriptibil la o simplă ochire şi care este probabil o parafrazare luxuriantă a capitelurilor" . O pagodă de marmură este comparată la un moment dat cu biserica Trei Ierarhi!

La fel de personale sunt opiniile despre arta şi bucătăria chineză, despre scrierea şi cultura chineză în general. Iată un alt exemplu, vizând costumul unic, atunci în uz: „*Tot poporul chinez de orice vârstă, sex şi calitate socială, feroviar sau ministru, ţăran sau orăşean, se îmbracă într-un singur fel, purtând o uniformă ce se compune dintr-o tunică cu patru buzunare, făcute dintr-un satin de bumbac bleumarin şi din pantaloni corespunzători. Pe cap, pun o şapcă din acelaşi material, însă cu cozorocul oblong ca la jochei, în picioare pantofi obişnuiţi, dar cu predilecţie nişte târlici foarte desfăcuţi în faţă, acoperind numai degetele sau galoşi de cauciuc albastru de tip sportiv*."

Aşadar, citim numai observaţii personale, nu parafrazări din cărţi de specialitate. De altfel, în Prefaţă, G. Călinescu ne avertiza: „*N-am pomenit, în impresiile mele, decât de faptele, monumentele şi obiectele văzute cu ochii proprii. Cărţile de specialitate (65 de titluri, n. I.R.), pe care le citez, au slujit numai la confruntarea şi la verificarea lor*". Ce-i drept majoritatea acestor titluri sunt mai vechi de 1945 dar cum se referă la detalii ale Chinei celei vechi sunt absolut creditabile. Criticul literar Romulus Bucur exemplifică una dintre cărțile utilizate de G.Călinescu privind arta chineză scrisă de istoricul artei chineze Marcel Granet[7]. Am urmărit în paralel cele două volume iar o parte importantă din cartea franeczului este transferată cu delicii intelectuale ca să nu dăm seama de un plagiat în volumul Am fost în China Nouă. Arhitectura satelor seamănă cu cea a templelor, casa țărănească având particularitatea că încălzirea se face prin podea, dar că uneori țărani dormeau direct pe sobele de lut.

[7] Marcel Granet, Civilizația chineză, Viața publică, viața privată, traducere de Adriana și Mihai Mitu, București: Editura Nemira, 2000

Bineînțeles că elementele culturii chineze îi sunt cunoscute sau încearcă să le înțeleagă și vorbim aici despre arta porțelanului, țesăturile din mătase, dar și despre costumul unic cu patru buzunare purtat de țăranii cooperatori, și talentul înnăscut al chinezului pentru culori, apoi despre pictură, care surprinde elementele naturale, despre filosofia Yin și Yang și atracția dialecticii principiului masculin și feminin, destul de ușor de citit chiar și în simbolistica lecturii peisajului, simbolistica florilor și a arborilor, bucătăria chineză, care este considerată una din cele mai sănătoase din lumea întreagă, alături de cea din Japonia, apoi vorbește despre etica cea mai populară din Analectele și confucianismul național, cu care ideologia comunistă se luptă, dar și principiile daoiste sau descrieri ale templelor budiste, ridicate pretutindeni. Sunt foarte multe trimiteri la mitologie, zeii și demonii își împart democratic Paradisul și Iadul, fiind figurați prin statui de argilă arsă și apoi pictată apărînd colțurile templelor de la țară sau din marile mânăstiri budiste. Despre scrisul cu cele 10.000 de ideograme obligatorii G.Călinescu face observația că acesta are un caracter hieroglific, care reflectă însuși forma obiectelor, și că a dezvoltat o ramură specială a artei chineze, caligrafia, care este parte intrinsecă din literatura sau poezia chineză. Invitat de ministrul Educației marele scriitor DU AN Călinescu asistă la o lecție în timpul căreia copiii scriu pe tablă ideogramele și fiecare elev din bancă aplaudă fiecare reușită în parte.

Un alt critic literar, Constantin Coroiu, publică în revista Cultura un articol în două părți despre carte, o scoate efectiv de la naftalină. Mult mai aproape de adevăr se situează criticul literar Constantin Coroiu, într-un articol din revista Convorbiri literare – octombrie 2013 – (G. Călinescu, călător în China), unde spune, între altele: „*Mărturie a unui mare cărturar şi scriitor român, Am fost în China nouă este o carte ce poate sta la loc de cinste în rândul celor mai valoroase scrieri consacrate, de-a lungul veacurilor, unui tărâm geografic şi spiritual literalmente fabulos şi semnate de călători europeni celebri: scriitori, istorici, antropologi, diplomaţi. Parafraza Et in Asia ego…, motto-ul cărţii, e ca un strigăt de bucurie intelectuală. Este strigătul de bucurie al însetatului de monumental Călinescu, în contact direct cu monumentalitatea spaţiului şi spiritului euroasiatic*."

În mod surprinzător, Am fost în China nouă nu s-a bucurat de foarte multe cronici. Ion Bălu, cunoscutul exeget şi biograf al scriitorului, a identificat doar patru, astfel Victor Vântu, în *Contemporanul,* saluta calitatea de reporter a lui G. Călinescu. Savin Bratu, în *Gazeta literară,* considera volumul „un subtil eseu literar şi filosofic despre China", scris într-o frază „simplă, descriptiv-analitică". A.E. Baconsky (sub pseudonimul George Stelea), în *Steaua,* lăuda volumul, fiind însă de părere că bibliografia „aglomerează subsolurile".

În fine, criticul de artă Dan Hăulică, într-o recenzie din revista Iaşul literar, elogia şi el cartea. Ilie Rad consideră că receptarea postumă nu este prea bine reprezentată. În dicţionarele şi istoriile literare ulterioare, cele două cărţi cu note de călătorie ale lui G. Călinescu nu sunt comentate. Excepţie face Ion Bălu[8], care spune despre cele două volume, *Kiev, Moscova, Leningrad* şi *Am fost în China nouă*: „Ce iese numaidecât în evidenţă nu este atât spiritul de observaţie, cât cultura adâncă a reporterului. El este un clasic, care, la faţa locului, vede ceea ce ştia dinainte şi consemnează totul, arătând eventualele nepotriviri, dar e vădită tendinţa de a face lucru rotund, de a medita asupra unui popor, mai cu seamă în a doua carte."

Am mai înregistrat doar două articole. Astfel, un distins critic literar contemporan spunea, cred că se referă la Nicolae Mecu, fără a-i numi cartea, în anul de grație 2000 (în contextul în care vorbea despre geniul lui G. Călinescu, obligat să se manifeste într-un regim ostil) despre această carte: „Sunt, apoi, pagini nedemne de condeiul lui G. Călinescu în Am fost în China Nou, dar, atenţie!, tot aici există pagini strălucitoare despre arta chineză." Am citit cu mare atenţie această carte şi efectiv nu am aflat care ar fi acele „pagini nedemne"!

[8] Ion Bălu, Opera lui G. Călinescu, Editura Libra, Bucureşti, 2001, p. 471.

Faptul că autorul vorbeşte despre comunitatea ideologică, de atunci, a celor două popoare? Faptul că are în carte un capitol dedicat satului natal al preşedintelui în funcţie, Mao Tze-dun, pe care chinezii îl glorifică şi azi? Detaliul că, vizitând o fabrică, vede portretele şefilor de state de „democraţie populară", între care se afla şi cel al lui Gheorghe Gheorghiu-Dej? Dar acestea erau fapte concrete, nu sloganuri ideologice!

Mult mai aproape de adevăr se situează criticul literar Constantin Coroiu, într-un articol din revista Convorbiri literare – octombrie 2013 – (G. Călinescu, călător în China), unde spune, între altele: „*Mărturie a unui mare cărturar şi scriitor român, **Am fost în China nouă** este o carte ce poate sta la loc de cinste în rândul celor mai valoroase scrieri consacrate, de-a lungul veacurilor, unui tărâm geografic şi spiritual literalmente fabulos şi semnate de călători europeni celebri: scriitori, istorici, antropologi, diplomaţi. Parafraza Et in Asia ego…, motto-ul cărţii, e ca un strigăt de bucurie intelectuală. Este strigătul de bucurie al însetatului de monumental Călinescu, în contact direct cu monumentalitatea spaţiului şi spiritului euroasiatic.*"

Geografia Chinei

Capitolul Peisajul chinez reia și sintetizează experiența de geograf a lui Milescu Spătaru și vorbește despre solul dar mai ales subsolul Chinei, care creează iluzia alunecării podișului Mongoliei înspre mări. Munții care par din avion lobii unui creier secționat sunt din stânca roșie a lutului, și au aspect crestat, ciopârțit, iar termenii de comparație sunt Alpii europeni, cresc de la micro la macro după cum Buddha de piatră apare minuscul în chip de boddhisavata și enorm în chip de Buddha Sakia Muni, cum îi spunea Eminescu într-un vers remarcabil. Unii munți sunt chiar tersați și dau impresia că pot urcați pe scări de uriaș. Alții sunt conici sau sferici și sunt individualizați și discriminați la orizontul câmpului. Chinezii antici îi venerau ca producători de nori, și nici vecinii lor coreeni sau japonezi nu-i uită uneori pe vârful lor se construiesc temple, și călătorul trebuie să se înarmeze cu răbdare ca să ajungă tocmai în vârf. Nu degeaba chinezilor li se atribuie proverbul orice călătorie de o mie de kilometri începe cu primul pas. Altă surpriză este lutul galben, loessul, din care sute de milioane de chinezi își modelează câmpurile de orez.

Al doilea element esențial, și în realitate, și în mitologie este apa, apele sunt placide, deosebirile de esență nu sunt vizibile între mare, lac, râu de munte, fluviu. Etc. La Canton pe fluviul care autorului îi evoca Bistrița curg lent plute de lemne, la Hanțeu nu se poate stabili care este fluviul și care lacul, la Nankin, Fluviul albastru seamănă cu Canal grande, dar considerabil extins, la Tiențin fluviul alb și marea galbenă sunt rude în placiditate, etc. Ploile sunt torențiale din acest motiv toți chinezii cară după ei umbrelele frumos colorate cele roșii sau galbene sunt comparate cu florile de mac și cu lalelele olandeze.

Niciun peisaj nu mai este natural și sălbatic, vorbim aici de natura naturans, peste tot se întind plantații de ceai sau de ce nu, plantațiile de orez, așezate în terase, copacii care sunt prezenți oriunde sunt salcâmii, sălciile sau castanii, dar planta prototip este trestia de bambus, hrana marilor panda despre care G.Călinescu nu ne spune nimic. Bambusul și genunchii cocorilor sunt simboluri ale eleganței preferate de cei care pictează acuarele.

Marele Zid Chinezesc este întâi privit prin ochii lui Nicolae Milescu Spătarul, cel care, ca un veritabil Marco Polo român, fiind trimis de Împăratul Rusiei cu o solie ajunge la granița dintre Chitai și marea insulă a Japoniei, arhitectura zidului este descrisă cu o atenție maximă la detalii. Poarta Liniștei Cerești, este locul prin care Împăratul transportat pe un jeț dus pe sus pe care era sculptat un balaur. Peste tot în aceste descrieri ceea ce contează este ceremonialul, pe care G.Călinescu îl știe foarte bine și îl și descrie, căci fiecare element al Marelui Palat Imperial are o simbolistică aparte. Împăratul este transportat pe Poarta Supremei Armonii, apoi avansează într-o sală cu trei balustrade de marmură, și apare un amfiteatru alb, coloane pictate cu balaurii protectori, tavanul cu căpriori descoperiți, ca la bisericile romanice. Urmează alte săli, Armoniei ocrotitoare, Purității cerești, și palatele cu

nume metaforice: Palatul Liniștii pământești, Palatul Marii străluciri, Palatul Fericirii Prelungite, pavilionul Sunetelor plăcute, Palatul Primăverii Veșnice. Una din sălile care atrage atenția este Sala rugăciunii pentru buna recoltă, unde împăratul se ruga Cerului ca să dea roadă îmbelșugată, cum scrie autorul în carte. Templul circular are olane de culoare albastră care reprezintă Cerul, patru coloane cu dragoni reprezintă cele patru anotimpuri, douăsprezece coloane lăcuite sunt lunile anului, alte douăsprezece încastrate în zid orele. Pe mijloc apare și o terasă în trei caturi, cu balustrade de marmură, care formează un cadran o imagine a cerului divizat în nouă sectoare. Împăratul este Tien-țen, fiul boltei și împăratului de jad, al suveranului de sub cer august Huan-Tien Cian-ti, astfel încât terestrul se supune pravilei stelare, imutabilă, ierarhică și feudală.

Palatul imperial este înconjurat de grădini, care dau locului un aer de pustietate. Un exemplu este grădina cu cei 5000 de chiparoși milenari care înconjoară templul Cerului din Pekin. Un templu modern este memorialul lui Sun Ian-tsen de la Nankin, construit în stil proletar, care i se pare o clădire ștearsă, și în care apare statuia fostului președinte chinez pe post de Buddha reflectând visător.

În capitolul al patrulea de care ne vom ocupa în continuare și care se numește Orașele, autorul cărții are ocazia să revină la o temă mult iubită, care trece ca un fir roșu prin toată opera lui G.Călinescu, nu este nici timpul nici momentul dar cred că voi consacra un studiu separat despre arhitectură în opera sa ficțională. Templele chinezești nu diferă spectaculos, iar aici putem pune în discuție numeroasele articole despre arheologia sacră, publicate de Mircea Eliade, încă din tinerețe.

G.Călinescu vine cu niște precizări care mie mi-au evocat considerațiile stilistice ale eseistului Lucian Blaga din Orizont și stil, în care vorbește despre diversele stiluri din arhitectură: "Desigur că de la stilul grec și până azi nu s-au făcut în arhitectură salturi catastrofice, și se ridică și azi clădiri periptere[9]. Însă stilurile de-a lungul epocilor, printr-o anumită simplificare, sunt evidente, și oricine distinge doricul de ionic, corinticul de romanic, barocul de gotic. Apoi, înăuntrul unui stil, fiecare oraș își are linia lu își Renașterea sumbră a Florenței nu se confundă cu cea fantastică a Veneției. Dar apoi și în cuprinsul unui singur oraș viziunea personală a unui arhitect, oricât de comune ar fi elementele, este imediat semnalată și un Michelangelo, un Palladio sau un Mansart pot fi îndată identificați. În China lucrul este mai anevoios, arhitectura are aspect de folclor".

Primul element care îți atrage atenția este poarta comemorativă, uneori la unele temple vopsită în culoare roșie. Casa sau templul este ascuns într-o grădină iar colțurile acoperișurilor se ridică fie ca niște cozi de fazan, fie ca niște coarne. Chinezilor le era frică de un panteon de demoni de aceea Buddha era păzit de tot felul de figuri mitologice, care sunt reprezentate ca apărând și locuințele particulare.

## BIBLIOGRAPHY


1. George Călinescu, Am fost în China nouă, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București:1953
2. George Călinescu, Sensul clasicismului în Principii de Estetică, Opere, vol. 15, Editura Minerva, 1979
3. Romulus Bucur, G.Călinescu and the Chinese World, vizionat at Academia.edu, https://www.academia.edu/5186092/G_Calinescu_and_Chinese_World, pe 31.07.2024 la ora 18.00


[9] Clădiri înconjurate de un rând de coloane.

4. Viorel Alecu, Impresii de călătorie, în Opera literară a lui George Călinescu, Editura Albatros, 1975, p. 111
5. Ilie Rad, Am fost în China nouă, vizualizat la https://revistacultura.ro/nou/calinescu-si-cartea-sa-despre-china. pe data de 31.07.2023 ora 5.00
6. Marcel Granet, Civilizația chineză, Viața publică, viața privată, traducere de Adriana și Mihai Mitu, București: Editura Nemira, 2000
7. Ion Bălu, Opera lui G. Călinescu, Editura Libra, Bucureşti, 2001, p. 471.

# *INTERNAL AND EXTERNAL EXILE IN THE NOVELS "THE FRENCH TESTAMENT", BY ANDREÏ MAKINE AND "GOOD NIGHT, CHILDREN!", BY RADU PAVEL GHEO*

**Iudit Călinescu**
**Lecturer, PhD, University of Szeged**

*Abstract: The issue of exile is a favorite theme of writers of the 20th century, whether it is the internal exile experienced by intellectuals who oppose a regime of oppression in their own country, whether it is the exile, imposed or self-imposed, of some writers who -they left their native country. Exile in Eastern Europe, in the 20th century, is almost synonymous with the communist totalitarian regime. Its practices, especially the restriction of freedom, in all its forms (spiritual, physical, of expression, of conscience) had profound consequences on all peoples subject to communism. And the inner exile of the intellectual who, without having left his country, lives imaginarily in another homeland, built from the readings completed, the stories listened to, the knowledge of a foreign language is, to a certain extent, also the situation that Makine makes known in "The French Testament". At Radu Pavel Gheo, exile appears, for his characters, as a form of liberation from communism, but also as an arrival on that Promised Land they dreamed of since childhood.*

*Keywords: internal exile, external exile, borders, communism in literature, post-communism.*

Problema exilului reprezintă o temă predilectă a scriitorilor secolului al XX-lea, fie că e vorba de exilul interior, trăit de intelectualii care se opun unui regim de opresiune în propria lor țară, fie că e vorba de exilul, impus sau autoimpus, al unor scriitori care și-au părăsit țara natală. Din perspectiva lui Edward Said, exilul reprezintă „ruptura de nevindecat dintre o ființă umană și un loc nativ, dintre sine și adevărata sa casă: tristețea sa absolută nu poate fi depășită niciodată” .[1] Pentru Said „realizările exilului sunt subminate permanent de pierderea a ceva lăsat în urmă pentru totdeauna”[2]. În Dicționarul Eplicativ al Limbii Române, exilul e definit ca „pedeapsă aplicată în unele țări pentru delicte politice, constând în izgonirea unui cetățean din țara sau din localitatea în care trăiește”[3]. În această definiție se remarcă semnificații asemănătoare exilului biblic: cuplul edenic, Adam și Eva, neascultând cuvântul divin și neasumându-și greșeala, sunt izoniți din Rai. Deci, definiția din DEX transpune în viața obișnuită, în practica unui conducător sau a unui regim politic, acest atribut al divinității, de pedepsire a neascultării[4]. Pornind de la această definiție, Ionela Bărbuceanu pune sub semnul exilului întregul peisaj intelectual și spiritual al umanității, de-a lungul istoriei, adică pe toți cei care se situează pe o poziție contrară sistemului ideologic oficial, cei care luptă pentru propriul sistem de valori, fiind de multe ori martirizați, fie rămânând în interiorul țării, fie acceptând izgonirea din patrie[5], cu alte cuvinte, trăind fie într-un exil interior, fie în unul exterior.

Exilul din Estul Europei, în secolul al XX-lea, este aproape sinonim cu regimul totalitar comunist. Practicile acestuia, în special îngrădirea libertății, sub toate formele ei (spirituală, fizică, de exprimare, de conștiință) a avut consecințe profunde asupra tuturor

[1] Edward W. Said, *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard University Press, 2000, p. 173.
[2] Ibidem.
[3] *Dicționarul Explicativ al Limbii Române DEX*, Ediția a II-a, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, Editura Univers Enciclopedic, București, 1996, p. 356.
[4] Ionela Bărbuceanu, *Imagini ale Rusiei la Andrei Makine*, Editura Universității din București, 2016, p. 50.
[5] Ibidem.

popoarelor supuse comunismului[6]. Impunerea obligativității de a nu gândi decât în termenii ideologiei oficiale a generat o fugă în interiorul conștiinței, ridicarea unor ziduri invizibile, dincolo de care gândurile puteau fi libere[7]. Acest tip de exil, interior, a fost simțit puternic de cei ajunși în închisorile comuniste sau în lagăre: „Exilul lor, de multe ori, a devenit unul inițiatic, transformat în mod de cunoaștere și împăcare cu divinitatea, o regăsire a drumului spre paradisul pierdut”[8]. Iar „exilul în cuvânt”, ca expresie artistică, reprezintă o altă modalitate de a lupta împotriva sistemului totalitar. Revolta apare în forme subtile, artistice, însă atunci când nevoia de libertate nu mai poate fi potolită astfel, artiștii aleg calea exilului geografic[9]. Ionela Bărbuceanu susține că „orice formă de exil exprimă o durere imensă în ființa celui care își asumă acest rol de frondă, de sfidare a unui sistem opresiv”[10]. Astfel, exilații își asumă această jertfă, pentru a se regăsi spiritual, prin creație.

Exilul interior al intelectualului care, fără să-și fi părăsit țara, trăiește imaginar într-o altă patrie, construită din lecturile parcurse, povestirile ascultate, cunoașterea unei limbi străine este, într-o anumită măsură, și situația pe care Makine o face cunoscută în *Testamentul francez*[11]. Andreï Makine este considerat un autor francez de origine rusă, pentru că s-a născut la 10 septembrie 1957, la Krasnoiarsk, și a emigrat în Franța, în 1987, iar operele sale sunt scrise în limba franceză. De aceea, mulți critici consideră că nu poate trece peste formaţia/educaţia rusă, neuitând faptul că, pe linie maternă, aşa cum ne spune mitul lui, are ascendenţă franceză.[12] Recunoaşterea literară internațională a venit 1995, după publicarea *Testamentului francez,* care i-a adus premiile Goncourt, Medicis și Goncourt des Lyceens. Apartenenţa la cele două universuri culturale l-a făcut să abordeze, în scrierile sale, teme de actualitate: exilul, ameninţarea morţii, dragostea, căutarea identitară, demitizarea comunismului, Orient şi Occident, etc., iar în romanul *Testamentul francez* reuneşte multe dintre aceste teme în povestea Charlottei Lemmonier, aparent un alter-ego al bunicii scriitorului, o franţuzoaică venită în Rusia ţaristă, dar care se trezeşte în Uniunea Sovietică, exilată mai apoi pe întinderile ei[13].

Radu Pavel Gheo, născut în 3 octombrie 1969, la Oravița, în zona de graniță a Banatului Montan, prezintă, în romanul apărut în 2010, *Noapte bună copii!*, o lume a graniței și a mirajului trecerii „Dincolo”, a evadării în acel Occident misterios, la răspântia unor schimbări istorice radicale. Este o lume în care se regăsește și scriitorul, care și-a petrecut mare parte din viață în Banatul comunist și postcomunist. Exilul apare, la personajele sale, ca o formă de eliberare de sub comunism, dar și ca o ajungere pe acel Tărâm al Făgăduinței, la care personajele visau din copilărie.

Cornel Ungureanu realizează o analiză pertinentă a romanului lui Gheo, într-un articol din Revista *Orizont*, pornind de la întrebarea: „Ce s-a întâmplat totuși acolo, în lume? În această lume, prin care au trecut Dumnezeu și Sfântul Petru, există granițe? Chiar ei au fost sau noi trecem, grație poveștii, granițele?”, referindu-se la lumea ficțională a cărții lui Gheo, el susținând, în continuare, că romanul lui Gheo „poate fi doar încercarea de a proteja o poveste cu Dumnezeu și Sf. Petru. De a proteja o probă a labirintului, care începe de la încercarea de a trece granița.”[14] Din perspectiva lui, cea mai fascinantă provocare era, în Banatul de dinainte de 1989, încercarea de a trece granița spre Occident: „Fascinația lumii

[6] Ibidem, p. 51.
[7] Ibidem.
[8] Ibidem, p. 52.
[9] Ibidem.
[10] Ibidem, p. 53.
[11] Ibidem, p. 54.
[12] Antoaneta Olteanu, „Andreï Makine între Rusia și Franța, între Orient și Occident”, în *Romanoslavica XLIV,* Editura Universității din București, 2008, p. 143.
[13] Ibidem, p. 143.
[14] Cornel Ungureanu, „Alți pași peste graniță”, în *Orizont,* Nr. 6 (1533), anul XXII, 25 iunie 2010, p. 2.

libere e mai vie acolo, în apropierea graniței. Cei din Banat pot privi, cu bucurie, canalele de televiziune de Dincolo: din cealaltă lume. Își fac o cultură a libertății și își adaugă un imaginar al libertății hrănit de filme, spectacole, discursuri, știri. Și de aceea visează să treacă granița"[15]. Acesta este universul în care trăiesc cei patru copii, Marius, Cristina, Leo și Paulică, un univers comunist de graniță, prins în mirajul Occidentului, perceput prin lumea iugoslavă a filmelor, muzicii sau a mărfurilor, aduse la vânzare în „piața de sârbi" din Oravița.

Cartea lui Radu Pavel Gheo vorbește despre cei patru prieteni care s-au întâlnit în Teicova, într-un sat din Banat, de la granița cu Iugoslavia. Au încercat să treacă granița, într-o aventură a adolescenței, și au fost prinși. Iar Cornel Ungureanu pune o întrebare firească: „Cum au dispărut din această lume (cum au trecut, carevasăzică, Granița) cei patru prieteni?"[16]. Noțiunea de „graniță" reprezenta, în perioada comunistă, o frontieră între libertate și îngrădire, avea „interdicții asasine", după cum punctează Cornel Ungureanu, ceea ce face ca literatura granitei, „imaginarul românesc al frontierei", să apară în numeroase opere literare, de la Sorin Titel la Mircea Nedelciu, Adriana Babeți, Mircea Mihăieș, și până la Radu Pavel Gheo[17]. În viziunea criticului Cornel Ungureanu, prin faptul că reușesc să treacă granița, cei trei eroi „intră în labirint: trei dintre ei trecând ilegal sau legal, după 1990, peste graniță, al patrulea – supraviețuitorul, scriitorul care a ales Ieșii literelor – printr-o carte a sa, tradusă în engleză."[18]. Putem vorbi, astfel, în roman, de un exil exterior, la personajele care au reușit să treacă granița înspre Occident, Marius, Cristina și Leo, și unul interior, la personajul Paul care, ratând trecerea frontierei, a devenit scriitor în Iași.

Criticul afirmă că partea întâi a romanului este consacrată satului și strategiilor de a trece granița – eșecului „de a trece", iar cea de a doua „împlinirii visului" - așezării în țara visată[19]. Însă el concluzionează, că, deși romanul este o carte despre prietenie și despre impasurile „labirintului", ea este și una despre sinucidere, el notând că „Trecerea granitei implică și abandonarea *poveștii*"[20]. Putem afirma, astfel, că, pentru cele trei personaje aflate într-un exil exterior, Marius, Cristina și Leo, exilul a dus, inevitabil, la moarte, prin inacceptarea noii realități și imposibilitatea de a trece peste traumele trecutului.

Mirajul Occidentului pare, și la Makine, o poveste din copilărie, de mult uitată, care, mai tîrziu, la maturitate şi, mai ales în Franţa, stîrneşte nostalgia scriitorului. Pendularea lui Makine între Orient şi Occident se face într-un mod surprinzător: scriitorul doreşte din toate puterile să fugă din Rusia orientală, pentru a ajunge în leagănul civilizaţiei, abia acolo primind recunoaşterea de scriitor, în primul rînd universal, fiind identificat, paradoxal, aproape exclusiv prin filonul rus-oriental, care este nelipsit din opera lui[21]. Romanul *Testamentul francez* este reprezentativ în acest sens, interesant şi prin perspectiva lui de pod ridicat între Est şi Vest, între Rusia şi Franţa. Antoaneta Olteanu susţine că „moştenirea franceză a naratorului, mai puţin genetică şi mai mult culturală, probabil asemănătoare cu cea a autorului, contestată iniţial, considerată o povară, mai apoi consolidată de-a lungul timpului, este o mărturie cutremurătoare a unor indivizi din lumi, civilizaţii diferite, aduşi împreună de vîrtejurile imprevizibile ale istoriei"[22].

Asumarea „limbii strămaterne", cum o numeşte autorul, şi a francităţii, alături de căutarea identităţii şi a timpului pierdut, fac ca acest bildungsroman al lui Makine să fie mai

[15] Ibidem.
[16] Ibidem.
[17] Ibidem.
[18] Ibidem.
[19] Ibidem.
[20] Ibidem.
[21] Antoaneta Olteanu, op. cit., p. 145.
[22] Ibidem, p. 145-146.

personal, cu note de autentic. Conştientizarea dedublării între două limbi, culturi şi ţări, de la copilărie la maturitate, este extrem de dureroasă pentru eroul romanului, Alioşa, care cu greu reuşeşte să se descurce în hăţişul bogăţiei informaţionale[23]. Pentru adolescentul fascinat de poveştile bunicii, Franţa imaginară nu era decît o convenţie, o Atlantidă, o amintire indirectă, o sursă de inspiraţie pentru povești spuse prietenilor. Aceasta pentru că eroul are dovada rupturii ce se creează între povestiri şi realitate, deși, la început, nu conștientizează acest lucru, fapt care duce și la ruptura sa interioară, între cele două „Atlantide", cea franceză și cea rusă: „Discuţia aceea ne-a readus la realitate. În jurul nostru se întindea imperiul enorm, deosebit de mândru de explorarea cerului de nepătruns de deasupra capetelor noastre. Imperiul cu armata lui de temut, cu spărgătoarele de gheaţă atomice care spintecau Polul Nord, cu uzinele lui, [...] cu holdele lui de grâu care unduiau de la Marea Neagră până la Pacific... Cu stepa aceea fără de hotar.[...] Şi, în balconul nostru, o franţuzoaică ne vorbea despre barca ce străbătea un oraş mare, inundat, şi acosta la zidul unei clădiri... Am tresărit, încercând să înţelegem unde eram. Aici? Acolo?"[24].

De aceea, periodic, în sufletul lui se trezeşte conştiinţa apartenenţei la poporul rus: „Rusia, asemenea unui urs după o iarnă îndelungată, se trezea în mine. O Rusie nemiloasă, frumoasă, absurdă, unică. O Rusie opusă restului lumii prin destinul ei tenebros"[25]. Antoaneta Olteanu vorbește despre „călătoriile de recunoaştere"[26] între Vest şi Est, ale personajelor: Charlotte Lemmonier, născută aici din părinţi francezi, este atrasă ca un magnet de această ţară, care devine una de adopţie. Mama ei, Albertine, a confirmat natura ei magică: „aşa-i făcută ţara asta. Intri în ea uşor, dar de aici nu mai ieşi niciodată..."[27]. Charlotte se legase de aceste locuri şi dorea să le cunoască mai bine: „Charlotte se ivea sub cerul rusesc ca o extraterestră. Ea nu avea nimic comun cu istoria crudă a acestui imens imperiu, cu foametea, cu revoluţiile, cu războaiele civile... Noi, ruşii, nu aveam de ales. Dar ea? Cu privirea ei, cercetau o ţară de nerecunoscut, fiindcă era judecată de o străină, uneori naivă, adesea mai perspicace decît ei înşişi. În ochii Charlottei se oglindise o lume neliniştitoare şi plină de un adevăr spontan – o Rusie insolită pe care trebuia s-o descopere."[28].

În schimb Alioşa, care considera, în copilărie, Franța din poveștile bunicii ca pe un loc mitic, maturizându-se, începe să vadă o altă Franță, a lecturilor și a documentelor, producându-se astfel o înstrăinare de bunică şi de Franța copilăriei. Impresionant este cum, în final, naratorul încearcă să șteargă diferențele dintre Franța reală, trăită de Charlotte, şi mai apoi şi de erou, după exil, şi cea livrescă, cea personală, dezvăluită în vacanţe[29]. Aşa cum recunoştea chiar Alioşa, în pofida contestărior frecvente: „Franţa nu mai era pentru mine o simplă colecţie de curiozităţi, ci o făptură sensibilă şi consistentă, din care, într-o zi, o fărâmă fusese grefată în mine"[30]. Există o permanentă pendulare între Rusia și Franța, ambele luând, pe rând, semnificația unui „acasă", dar care păstrează mereu în el și nostalgia celuilalt „acasă", pierdut în țara cealaltă.

Și în romanul lui Radu Pavel Gheo, noțiunea de „acasă" își schimbă în permanență semnificația. Cornel Ungureanu susține că „remarcabile rămân cartografiile realizate de autor, mereu legate de un Acasă flotant, în care autodistrugerea rămâne posibilă. Ce se întâmplă, deci, Acasă? Copilăria la Teicova, satul, așa cum arăta el odinioară, când cei trei se întâlnesc cu al patrulea, venit din Timișoara."[31]. Diana Șerban pleacă, într-un articol din

[23] Ibidem, p. 146.
[24] Andreï Makine, *Testamentul francez*, Editura Polirom, Iaşi, 2002, p. 25-26.
[25] Ibidem, p. 169.
[26] Antoaneta Olteanu, op. cit., p. 146.
[27] Andreï Makine, op. cit., p. 75.
[28] Ibidem, p. 83-84.
[29] Antoaneta Olteanu, op. cit., p. 147.
[30] Andreï Makine, op. cit., p. 105.
[31] Cornel Ungureanu, op. cit., p. 2

revista *Orizont*, de la ideea „utopiei vestice", la care eroii cărții visau să ajungă, într-o bună zi, cu orice mijloace. Acel „dincolo", „pe un Tărâm al Făgăduinței nevăzut și neamușinat, dar a cărui menire sine qua non era să le deschidă calea spre Altceva"[32]. Iar Paul Cernat, referindu-se la acel topos al frontierei, specific zonei de graniță a Banatului, spune că „romanul se așază cu naturaleţe în linia unui topos bănăţean al frontierei, care merge de la *Moara cu noroc* a lui Slavici până la *Femeia în roşu*, suprapunând mitului cosmopolit al frontierei, al visului american şi al paradisului promis de Dincolo, iluziile copilăriei comuniste"[33].

Mircea Pricăjan afirmă și el că ideea cărţii porneşte de la emigraţie, de la ideea de „Dincolo", care poate însemna atât de multe lucruri, și care devine pentru personaje, în viitor, exil[34]. În 1986, planul lor de-a trece fraudulos graniţa este un eșec. Sunt prinși, iar Cristina este abuzată de toţi militari aflaţi la ora aceea la post. Secvenţa aceasta, a prinderii lor pe graniţă, poate cea mai puternică secvenţă din toată cartea, este „pivotul întregului roman, punctul declanşator. Din acest moment încolo, vieţile tinerilor suferă mutaţii grave"[35]. Exilul și autoexilul personajelor este analizat și de Marius Chivu care afirmă că *Noapte bună, copii!* este un roman despre pierderea inocenţei şi confruntarea cu propriile iluzii, despre încercările prieteniei, dar, în primul rând, despre „căutarea permanentă a unui acasă"[36].

Romanul poate fi văzut și ca un „decupaj tipic pop-cultural, utilizat intens de regizorii de film"[37], un colaj care vrea sa prindă tot soiul de extreme, America și Estul, Banatul și Moldova, scriitorul și afaceristul, Dumnezeu și Diavolul. Scriitorul pune față în față două lumi, Estul și Vestul, luând ca exemplu două momente din biografiile celor trei tineri care fug peste graniță, Marius, Leo și Cristina: un viol groaznic în Romania și apoi alunecarea în pornografie în America[38]. Opoziția „viol-pornografie" nu rezistă, totuși, fără elementul „nostalgie-după-copilărie", Rogozan susținând, în articolul său din *Suplimentul de cultură*, că „întregul roman conține momente în care ingenuul, naivul, copilărescul acționează ca un cenzor continuu al prezentului"[39]. Astfel, văzută din America, ideea de „acasă" devine sinonimă cu copilăria pierdută, iar exilul exterior și interior nu pot fi depășite niciodată, pentru că e pierdută definitiv inocența copilăriei.

Primul contact al lui Marius cu America confirmă şi, simultan, infirmă toate visele copilăriei, prelungite şi la maturitate[40]. El simte că „pătrunsese într-un film al libertăţii şi distracţiei veşnice, sub soarele etern al Americii. Doar că de data asta era realitatea. […] Libertate, vară, distracţie. Paradisul. Occidentul. Era Dincolo. Era, într-adevăr, în alt film. Şi aşa buimac şi timorat, în clipele acelea şi-a dat seama că trebuie să rămână acolo, în decorul filmului frumos şi însorit în care de atâţia ani îşi dorise să pătrundă. Senzaţia de irealitate, de vis cu ochii deschişi, nu-l părăsise întru totul, dar ştia sigur că nu vrea să se întoarcă Acolo, la realitatea pe care o părăsise şi de care începuse deja să se rupă"[41]. Marius se simte rupt între cele două realități, cea a Americii, a maturizării datorate, pe de o parte traumei, dar și

[32] Diana Șerban, „Drumul spre altceva", în *Orizont*, Nr. 6 (1533), anul XXII, 25 iunie 2010, p. 8.
[33] Paul Cernat, „Ultima frontieră", în *Bucureştiul cultural*, nr. 104/ 22.02.2011, http://revista22online.ro/10018/.html.
[34] Mircea Pricăjan, „Radu Pavel Gheo şi generaţia de sacrificiu", 23 Iulie 2010, în *Familia*, nr. 6/2010, https://mirceapricajan.ro/2010/07/23/radu-pavel-gheo-si-generatia-de-sacrificiu/.
[35] Ibidem.
[36] Marius Chivu, „Tineri în comunism", în *Adevărul literar şi artistic*, nr. 1065/ 16.02.2011, http://adevarul.ro/cultura/carti/tineri-comunism-1_50ace9577c42d5a6638bb619/index.html.
[37] C. Rogozan, „Nostalgia ucigașă", în *Suplimentul de cultură*, Nr.278, 19-06-2010, http://www.suplimentuldecultura.ro/index.php/continutArticolAllCat/8/5911.
[38] Ibidem.
[39] Ibidem.
[40] Daniela Firescu, „Generation desenchantee", în *Luceafărul*, nr. 28/ 15.06.2011 http://www.revistaluceafarul.ro/index.html?id=3538&editie=147.
[41] Radu Pavel Gheo, *Noapte bună, copii!*, Editura Polirom, Iași, 2017, p. 308-309.

împlinirii visului de a ajunge Dincolo, și cea a copilăriei pierdute, lăsate definitiv acasă, în România. Problema personajului este că va ajunge să se simtă un exilat și în America, dar și în România în care se va întoarce peste 10 ani, căutând un „acasă" care nu mai există.

De la copilăria în anii '80 la mirajul Occidentului, toate personajele trăiesc într-o realitate dublă: pe de o parte, copilăria în mirifica „epocă de aur", reunind un amalgam de generaţii care trăiesc între avântul partriotic şi realitatea sufocată de restricţii și mizerie, și realitatea supremă, de „dincolo", spaţiul magic încapsulat şi livrat în doze mici de fericire (muzică, tricouri, ţigări, reviste, sucuri şi ciocolată), ce acţionează asemenea unui drog[42]. Însă, în momentul când mirajul occidentului se materializează prin exilul personajelor, realitatea descoperită este cu totul alta decât cea din visele copilăriei. Iar întoarcerea „acasă", în România, nu este o soluție, pentru că lumea lăsată în urmă nu mai poate fi recuperată în realitățile României din prezent, exilul prelungindu-se, astfel, la nesfârșit, și devenind, concomitent, exil interior și exterior.

Pentru Makine, „Siberia natală și-a pus amprenta asupra structurii sale interioare, foarte multe scrieri cuprinzând tablouri de iarnă rusească"[43], acest fapt simțindu-se în trăirile naratorului din *Testamentul francez*. Deși rezervat, atunci când vorbește de trecut, în acest roman vorbește despre copilul orfan cu care se poate identifica. Acest aspect al biografiei sale vorbește de la sine despre o enormă nevoie de iubire, „transpusă literar în exprimări de o dureroasă frumusețe"[44]. Rusia reprezintă pentru narator, dar și pentru autor, un „acasă" pe care îl va căuta și va încerca să-l recupereze toată viața. Naratorul protagonist, la fel ca și autorul, e prizonierul dublei sale sale naturi - grefa franceză și cea rusă, între care va oscila în permanență[45]. Între acceptare şi negare, ba a francităţii, ba a „rusităţii", Alioşa găseşte, în final, calea de mijloc care îi conturează, în ultimă instanţă, unicitatea, continuînd să penduleze între cele două extreme. În acest sens, într-un interviu din 1997, acordat Editurii Gallimard, Makine critică perspectiva îngustă a imaginarului occidental, „pentru care Rusia este ori un infern, ori un paradis, subliniind că în romanele sale încearcă să redea ambivalenţa universului rusesc, în care infernul şi paradisul sînt complementare şi indisociabile"[46].

Irina Dincă, referindu-se la romaul lui Makine, vorbește despre „magia unei întâlniri fortuite între două lumi aparent incompatibile", și care îl vor face să descopere „o Franţă apusă sau mai degrabă imaginară, de un farmec desuet şi livresc", ghidul în această Atlantidă franceză „ce se profilează majesuos deasupra nesfârşitei întinderi a stepei ruseşti" fiind franţuzoaica Charlotte, care „a ales să trăiască într-o ţară a extremelor, într-o vreme a ororilor"[47]. Alioșa descoperă că „grefa franceză" îi oferă o dublă perspectivă, iar el se simte scindat între cele două identităţi concurente. Primul impuls este de respingere a indentităţii ruseşti şi exacerbare a celei franceze, iar apoi apare o revoltă a sufletului rus, ce coincide cu o încercare de „vindecare" de iluzia franceză[48]. Identitatea rusească este descoperită în banalitatea vieţii sovietice, și abia apropierea, tot prin prezenţa discretă a Charlottei, de o Rusie mai profundă, „prin exorcizarea răului prin rememorare, îi va deschide adolescentului sfîşiat între antiteze calea spre maturitatea unei acceptări a împletirii celor două identităţi complementare."[49]. Simțindu-se un dublu exilat, atât în Rusia, cât și în Franța, trebuie să se

[42] Daniela Firescu, op. cit.
[43] Ionela Bărbuceanu, op. cit., p. 82.
[44] Ibidem, p. 103.
[45] Ibidem, p. 151.
[46] Apud Virginia Baciu, „Andreï Makine între Orient şi Occident", postfaţă la *Testamentul francez*, Editura Polirom, Iaşi, 2002, p.288.
[47] Irina Dincă, „Atlantida amintirii - Andreï Makine, *Testamentul francez*", 20.03.2013 http://www.cititoricelebri.ro/2013/03/20/atlantida-amintirii-andrei-makine-testamentul-francez/.
[48] Ibidem.
[49] Ibidem.

regăsească între şi dincolo de cele două identităţi culturale, într-un univers „transtemporal al Atlantidei amintirii”[50].

Astfel, putem concluziona că, pentru ambele romane, exilul și căutarea unui „acasă” pierdut reprezintă pilonii centrali pe care se așează celelalte teme și literare. Personajele ambelor romane se găsesc, la un moment sau altul, într-un exil interior, dar și într-unul exterior. Fiecare încearcă să evadeze din aceste forme de exil, să își redescopere și să-și redefinească identitatea, copilăria și inocența pierdută, fiecare încercând să se adapteze în noua viață, fie că e vorba de maturizare, emigrare sau acceptare a traumei. Ideea de „acasă” devine flotantă, schimbătoare, eroii căutând, de fapt, nu neapărat un „acasă” fizic, geografic, ci, mai degrabă, un „acasă” spiritual, sufletesc, pierdut, de fapt, odată cu pierderea inocenței copilăriei.

„Supraviețuitorul” celor patru eroi ai lui Gheo, Paul, devenit scriitor, încearcă, la fel ca și Alioșa lui Makine, să depășească exilul interior în care trăiește, încercând să ajungă Dincolo prin cartea sa, tradusă în engleză și publicată în America. Însă acest lucru nu îi aduce salvarea, el rămânând un inadaptat al societății postcomuniste a anilor 2000, prizonier al exilului său interior, conștient că nu va mai regăsi niciodată acel „acasă” pierdut, al copilăriei. Alioșa, scriitor fiind, încearcă să împace cele două idei de „acasă”, prin limbile rusă și franceză, scriind în limba franceză, deși simte în continuare în rusă.

Eroii ambelor romane trăiesc drama spațiului comunist, în care fiecare se simte într-un exil interior permanent, care îi permite să lupte, într-un fel sau altul, cu regimul, opresiv comunist. Chiar dacă, în perioada comunistă, eroii lui Gheo erau copii sau adolescenți, ei simt puternic îngrădirea libertății, tocmai prin faptul că o întrezăresc în lumea iugoslavă. Acest lucru îi îndârjește și îi face să își dorească evadarea, lucru care le va pecetlui definitiv destinele.

În concluzie, după cum afirmă și Cornel Ungureanu, putem afirma că exilații zilelor noastre pot fi văzuți ca niște eroi răzvrătiți, în luptă cu o divinitate nedreaptă: „ Exilul e prima și cea mai importantă dintre pedepsele ce s-au abătut asupra omului. Mai mult decât o pedeapsă, e procesul prin care el ia ființă. Omul există abia după de a fost izgonit din Paradis. […] Exilul însemna alungarea dincolo de hotare, ieșirea în afara ținuturilor familiare sieși. […] Fiecare exilat devenea o frântură din istoria eroică a lumii noastre”[51].

## BIBLIOGRAPHY


1. Bărbuceanu, Ionela, *Imagini ale Rusiei la Andrei Makine*, Editura Universității din București, 2016.
2. Cernat, Paul, „Ultima frontieră”, în *Bucureştiul cultural*, nr. 104/ 22.02.2011, http://revista22online.ro/10018/.html.
3. Chivu, Marius, „Tineri în comunism”, în *Adevărul literar şi artistic*, nr. 1065/ 16.02.2011, http://adevarul.ro/cultura/carti/tineri-comunism-1_50ace9577c42d5a6638bb619/index.html.
4. *DEX*, Ediția a II-a, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, Editura Univers Enciclopedic, București, 1996.
5. Dincă, Irina, „Atlantida amintirii - Andreï Makine, *Testamentul francez*”, 20.03.2013, http://www.cititoricelebri.ro/2013/03/20/atlantida-amintirii-andrei-makine-testamentul-francez/.
6. Firescu, Daniela, „Generation desenchantee”, în *Luceafărul*, nr. 28/ 15.06.2011, http://www.revistaluceafarul.ro/index.html?id=3538&editie=147.


[50] Ibidem.

[51] Cornel Ungureanu, „La Vest de Eden - O introducere în literatura exilului”, Editura Amarcord, Timișoara, 1995, p. 5

7. Gheo, Radu Pavel, *Noapte bună, copii!*, Editura Polirom, Iași, 2017.
8. Makine, Andreï, *Testamentul francez*, Editura Polirom, Iaşi, 2002.
9. Olteanu, Antoaneta, „Andreï Makine între Rusia și Franța, între Orient și Occident", în *Romanoslavica XLIV*, Editura Universității din București, 2008.
10. Pricăjan, Mircea, „Radu Pavel Gheo şi generaţia de sacrificiu", 23 Iulie 2010, în *Familia*, nr. 6/2010, https://mirceapricajan.ro/2010/07/23/radu-pavel-gheo-si-generatia-de-sacrificiu/.
11. Rogozan, C., „Nostalgia ucigașă", în *Suplimentul de cultură*, Nr.278, 19-06-2010, http://www.suplimentuldecultura.ro/index.php/continutArticolAllCat/8/5911
12. Said, Edward W., *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard University Press, 2000.
13. Șerban, Diana, „Drumul spre altceva", în *Orizont*, Nr. 6 (1533), anul XXII, 25 iunie 2010.
14. Ungureanu, Cornel, „Alți pași peste graniță", în *Orizont*, Nr. 6 (1533), anul XXII, 25 iunie 2010.
15. Ungureanu, Cornel, *La Vest de Eden - O introducere în literatura exilului*, Editura Amarcord, Timișoara, 1995.

# *MANIFESTATIONS AND EVOLUTION OF THE FANTASTIC IN WORLD LITERATURE*

**Călina Paliciuc**
**Lecturer, PhD, „Aurel Vlaicu" University of Arad**

*Abstract: Throughout time, the fantastic has been a constant presence in the history of literature, being a reflection of the human need to give meaning to unknown phenomena or to escape from the constraints of everyday reality. In various forms, from myths and fairy tales to Gothic or contemporary literature, the fantastic has been used to provide insight into invisible or ineffable realities. In essence, the fantastic occurs where empirical reality reaches its limits and reason confronts with the inexplicable. It becomes a tool by which people try to understand and manage the tensions and uncertainties of existence, being metaphysical, psychological or social in their nature. Thus, we can affirm that the fantastic is a constant of the human spirit and an essential way to explore and understand the world.*

*Keywords: Fantastic, Reality, Literature, Metaphysics, Existence*

De-a lungul timpului, fantasticul a fost o prezență constantă în istoria literaturii, oferind cititorilor o evadare din constrângerile realității și o privire asupra necunoscutului. În esență, această dimensiune literară reflectă nevoia umană profundă de a înțelege fenomenele inexplicabile și de a explora limitele rațiunii. De la mituri și legende la literatura contemporană, fantasticul a fost folosit ca un mod de a explora realități invizibile sau inefabile și de a oferi răspunsuri la întrebări fundamentale despre existență, identitate și univers. Fantasticul își are originile în antichitate, în miturile și poveștile care încercau să explice fenomene naturale sau să confere sens unor aspecte metafizice ale existenței umane. Mitologia greacă, de exemplu, este plină de elemente fantastice, de la zei și monștri până la intervenții divine în treburile umane. Aceste narațiuni aveau rolul de a aduce o anumită ordine și coerență într-o lume percepută ca fiind imprevizibilă și plină de mister.

În Evul Mediu, basmele și legendele despre cavaleri, vrăjitoare și ființe supranaturale au preluat această moștenire, adesea îmbinând elemente fantastice cu învățături morale sau religioase. Basmele medievale au avut un rol esențial în formarea culturii populare, contribuind la consolidarea unei imagini dualiste a lumii, unde binele și răul erau clar delimitate, iar ordinea socială era întotdeauna restabilită după intervenția unor forțe supranaturale.

În literatură, termenul „fantastic" este asociat în mod special cu romantismul din secolul al XIX-lea, când autorii au început să exploreze psihicul uman și incertitudinile existențiale prin intermediul supranaturalului. Scriitorii gotici precum Edgar Allan Poe și Mary Shelley au adus la lumină aspecte întunecate ale psihicului, folosind elemente fantastice pentru a explora frica, moartea și obsesia. La rândul lor, scriitorii francezi, precum Charles Nodier și Théophile Gautier, au influențat dezvoltarea unei literaturi fantastice în Europa continentală, care a devenit mai introspectivă și mai interesată de chestiuni legate de subconștient și de relația omului cu necunoscutul.

Din punct de vedere teoretic, fantasticul este definit de o serie de trăsături distinctive. Prima și cea mai importantă este prezența unui element supranatural, care perturbă realitatea cotidiană și creează o tensiune între rațional și irațional. În acest sens, fantasticul poate fi văzut ca o formă de revoltă împotriva constrângerilor rațiunii, oferind o evadare în lumi în care legile naturii sunt suspendate sau subvertite. De asemenea, fantasticul adesea are un

caracter ambiguu, refuzând să ofere o explicație clară pentru fenomenele descrise. Această ambiguitate creează o stare de incertitudine și neliniște, forțând cititorul să se confrunte cu propriile sale frici și angoase.

Un alt element esențial al fantasticului este explorarea dimensiunilor metafizice și psihologice ale existenței. De multe ori, operele fantastice abordează teme legate de identitate, alteritate și relația dintre om și univers. Supranaturalul nu este întotdeauna portretizat ca fiind malefic; uneori, el este doar o expresie a limitelor percepției umane și a incapacității omului de a înțelege complet lumea care îl înconjoară. În acest sens, fantasticul poate fi interpretat ca o formă de dialog între om și necunoscut, o încercare de a înțelege forțele invizibile care guvernează existența.Un aspect interesant al fantasticului este relația sa cu realitatea empirică. De multe ori, poveștile fantastice se desfășoară într-un cadru cotidian, aparent normal, care este ulterior perturbat de apariția unui element supranatural. Acest contrast între real și supranatural este crucial pentru efectul fantasticului, deoarece creează o tensiune între familiar și nefamiliar, între ordinea cunoscută a lumii și haosul necunoscutului.

Tzvetan Todorov, teoretician important al literaturii fantastice, sugerează că esența fantasticului constă în această ezitare a cititorului între o explicație rațională și una supranaturală pentru fenomenele descrise. Potrivit lui Todorov, fantasticul pur apare atunci când personajele și cititorii nu pot decide dacă evenimentele au o cauză naturală sau supranaturală. Această ezitare creează o zonă de incertitudine, care este esențială pentru efectul fantastic al operei literare[1].

Un exemplu revelator al modului în care fantasticul subminează percepțiile raționale și deschide o fereastră spre realități alternative poate fi găsit în povestea „La Femme de Paul” de Guy de Maupassant. În această nuvelă, cititorul, la fel ca personajele, este lăsat într-o stare de ambiguitate, neștiind dacă evenimentele descrise sunt rodul halucinațiilor sau dacă ele constituie o manifestare supranaturală. Această ambiguitate deliberată reprezintă una dintre trăsăturile definitorii ale fantasticului, care sfidează interpretările logice și raționale ale lumii, suspendând judecățile definitive și obligând cititorul să navigheze între limitele realității și ale fanteziei.

În „La Femme de Paul”, fantasticul este utilizat ca o modalitate de a explora limitele psihologice și perceptive ale personajelor, reflectând astfel asupra fragilității cunoașterii umane și asupra fluidității granițelor dintre real și imaginar. Guy de Maupassant reușește să creeze o tensiune subtilă între normal și anormal, între realitate și iluzie, subminând confortul oferit de certitudinile raționale. Prin această tehnică, fantasticul devine un instrument prin care se pune în discuție nu doar stabilitatea percepțiilor individuale, ci și fundamentele epistemologice care ne structurează înțelegerea lumii. Astfel, povestea funcționează ca un canal prin care cititorul este invitat să mediteze asupra realităților alternative, asupra posibilităților multiple ale existenței, în timp ce rațiunea este provocată să își reevalueze limitele.

Mai mult decât o simplă tehnică narativă, fantasticul în „La Femme de Paul” servește ca un comentariu subtil asupra vulnerabilității umane în fața inexplicabilului și a misterului. Incapacitatea de a distinge între realitate și iluzie nu doar că adâncește tensiunea dramatică a poveștii, ci subliniază și complexitatea experienței umane, marcate de incertitudine, ambiguitate și forțe necontrolabile. Această tehnică specifică lui Maupassant transformă fantasticul într-o fereastră către nevăzut, oferind o perspectivă asupra unor realități ascunse, pe care rațiunea, de una singură, nu le poate cuprinde sau explica în totalitate.

În literatura română, fantasticul a avut o dezvoltare proprie, influențată de contextul cultural și istoric specific. De la Mihai Eminescu la Mircea Eliade și Ștefan Bănulescu,

[1] Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*

elementele fantastice au fost integrate în moduri diferite în operele literare, reflectând tensiunea dintre tradiția folclorică și influențele literare europene.

Un exemplu notabil de fantastic românesc este povestirea „La țigănci" de Mircea Eliade, unde supranaturalul este folosit pentru a explora teme legate de timp, memorie și sacrul ascuns în cotidian. În această povestire, fantasticul este folosit nu doar pentru a genera senzația de mister, ci și ca un instrument pentru a reflecta asupra unor întrebări filozofice esențiale legate de sensul vieții și al morții[2].

De asemenea, în literatura română, fantasticul este adesea legat de mitologia populară și de credințele tradiționale, care oferă un cadru natural pentru apariția supranaturalului. De exemplu, în „Domnișoara Christina" de Mircea Eliade, vampirii și spiritele joacă un rol central, iar povestea este impregnată de elemente preluate din folclorul românesc.Un aspect interesant al fantasticului este funcția sa dublă: pe de o parte, el oferă o formă de evadare din constrângerile realității cotidiene, iar pe de altă parte, servește ca o oglindă pentru tensiunile și contradicțiile din viața reală.

În operele gotice, supranaturalul este adesea folosit pentru a explora fricile sociale și psihologice ale epocii, cum ar fi teama de boală, moarte sau pierderea identității. În literatura gotică, supranaturalul joacă un rol esențial în exprimarea și amplificarea fricilor sociale și psihologice ale epocilor în care aceste opere au fost create. Literatura gotică, prin intermediul unor figuri mitologice precum fantomele, vampirii sau alte creaturi monstruoase și prin utilizarea unor decoruri întunecate, cum ar fi castelele în ruină sau peisajele izolate, reușește să evidențieze anxietățile colective și frământările individuale care oglindesc starea de spirit a societății din perioada respectivă. Aceste lucrări, mult mai complexe decât simple narațiuni de groază, investighează teme existențiale profunde legate de boală, moarte, dezintegrarea identității personale și disoluția ordinii sociale, oferind astfel o reflecție asupra fricilor fundamentale ce tulburau conștiința colectivă a epocii. Prin explorarea acestor teme, literatura gotică nu doar evocă teroarea și neliniștea, ci funcționează și ca o formă de critică socială subtilă, dezvăluind tensiunile latente ale unei societăți aflate în pragul schimbărilor profunde, atât pe plan cultural, cât și pe plan moral.

Un exemplu clar este reprezentat de tema fricii de boală și de contagiune, care apare frecvent în operele gotice, mai ales în contextul epidemiilor devastatoare care au afectat Europa în secolele XVIII și XIX. Romanul *Dracula* de Bram Stoker este emblematic în acest sens. Vampirul, o figură supranaturală, simbolizează nu doar frica de moarte și de coruperea corpului, ci și anxietatea legată de răspândirea bolilor infecțioase. În acest sens, contagiunea vampirismului reflectă frica epocii victoriene de bolile transmisibile, cum ar fi tuberculoza sau sifilisul, boli care afectau în mod dramatic societatea din acea perioadă. Dracula însuși este un simbol al alterității amenințătoare, reprezentând „celălalt" care poate pătrunde în spațiul social și contamina atât fizic, cât și moral.

De asemenea, frica de moarte este centrală în literatura gotică, dar aceasta nu este doar o simplă teamă de sfârșitul biologic, ci și o frică de ceea ce urmează după moarte și de posibilitatea revenirii celor decedați. Revenirea morților sub formă de fantome sau strigoi reflectă anxietatea legată de nerezolvarea unor traume din trecut, fie la nivel individual, fie la nivel colectiv. *Frankenstein* de Mary Shelley este un exemplu clasic al acestei frici, unde crearea monstruoasă a vieții din moarte devine un simbol al consecințelor devastatoare ale depășirii limitelor cunoașterii umane și ale intervenției asupra naturii. Reînvierea unui trup mort nu este doar o problemă științifică, ci o reflecție asupra fragilității identității umane și a dezumanizării cauzate de progresul tehnologic necontrolat.

Tema pierderii identității, prezentă în mod frecvent în literatura gotică, poate fi, de asemenea, asociată cu fricile sociale ale epocii, în special în legătură cu transformările rapide

[2] Mircea Eliade, *La țigănci și alte povestiri*

aduse de revoluția industrială, urbanizare și modificările structurii sociale. În acest context, supranaturalul este adesea folosit pentru a simboliza pierderea controlului asupra sinelui, fie prin posedare demonică, fie prin transformări fizice necontrolabile, cum ar fi în cazul personajului Dorian Gray din romanul *Portretul lui Dorian Gray* de Oscar Wilde. În acest roman, portretul care îmbătrânește și se degradează în locul protagonistului simbolizează pierderea identității morale și spirituale, reflectând frica de declinul interior și de fragmentarea sinelui într-o societate preocupată de aparențe și hedonism. Această disociere dintre interior și exterior, dintre adevărata identitate și cea percepută, este o temă recurentă în operele gotice, reflectând anxietăți legate de alienarea de sine și de natura umană într-o lume în schimbare.

Supranaturalul în literatura gotică servește nu doar ca o formă de divertisment macabru, ci ca un vehicul prin care pot fi explorate fricile sociale și psihologice ale epocilor respective. Boala, moartea și pierderea identității sunt teme centrale care reflectă anxietățile colective și individuale, făcând din gotic un gen literar profund filosofic și critic, care continuă să reziste datorită relevanței sale atemporale.În același timp, fantasticul poate fi interpretat și ca o formă de critică socială sau filosofică. Prin subminarea ordinii raționale, el permite o examinare a limitelor cunoașterii și o critică a dogmatismului științific sau social. Acest aspect este evident în operele unor autori precum Franz Kafka, ale cărui scrieri fantastice, deși absurde și suprarealiste, sunt adesea interpretate ca fiind comentarii asupra alienării și birocratizării societății moderne[3]. Fantasticul, deși adesea perceput ca o simplă evadare din realitate, joacă un rol profund în explorarea și critica ordinii raționale și a structurilor sociale. Prin destabilizarea și subminarea logicii cotidiene, fantasticul creează un spațiu de reflecție asupra limitelor cunoașterii umane și asupra dogmelor impuse de știință, religie sau normele sociale. Acest gen literar nu doar că sfidează percepțiile convenționale asupra realității, dar permite și o analiză critică a structurilor sociale și politice, oferind astfel o platformă pentru comentariul filosofic și social.

Un exemplu emblematic al utilizării fantasticului în acest scop este opera lui Franz Kafka. Deși poveștile sale par, la prima vedere, absurde și suprarealiste, ele conțin o dimensiune adânc critică față de societatea modernă. Kafka folosește fantasticul pentru a explora teme esențiale precum alienarea individului în fața unui sistem birocratic impersonal și opresiv, pierderea sensului în fața unui destin impenetrabil și absurditatea existenței în ansamblul ei.

În nuvele precum „Metamorfoza” sau romane precum „Procesul” și „Castelul”, Kafka prezintă o realitate în care ordinea rațională este răsturnată, și în care protagonistul, izolat și neînțeles, se confruntă cu forțe impersonalizate ce îi dictează viața. „Metamorfoza” îl prezintă pe Gregor Samsa transformat într-un gândac uriaș, o transformare fantastică care sugerează alienarea profundă a individului față de propria sa umanitate și față de ceilalți. În același mod, „Procesul” îl înfățișează pe Josef K., care este arestat și judecat de un tribunal necunoscut și inaccesibil, o metaforă clară a despersonalizării individului în fața unui sistem birocratic necruțător. În ambele cazuri, ordinea rațională a lumii este subminată, și această răsturnare funcționează ca o critică subtilă la adresa mecanismelor sociale care îl dezumanizează pe individ. „ Această abordare reflectă o critică profundă la adresa mecanismelor sociale care, prin dezumanizare și opresiune, îl reduc pe individ la un simplu pion în fața unor autorități neînțelese”[4].

Pe lângă dimensiunea socială, fantasticul la Kafka are și o dimensiune filosofică importantă. Prin evadarea din logica rațională, Kafka explorează limitele cunoașterii și incertitudinea existenței umane. În „Castelul”, protagonistul, K., încearcă să ajungă la un

[3] Franz Kafka, *Metamorphosis and Other Stories*

[4] **R. Robertson**, *Kafka: A Very Short Introduction* (Oxford University Press, 2004).

castel misterios, simbol al autorității și cunoașterii supreme, dar este întâmpinat de un șir nesfârșit de obstacole și eșuează constant în atingerea scopului său. Castelul poate fi interpretat ca o metaforă pentru adevărul inaccesibil sau pentru absurdul existenței, subliniind incapacitatea omului de a înțelege pe deplin ordinea lumii și de a găsi sens într-o realitate aparent lipsită de scop.

În concluzie, fantasticul nu trebuie interpretat exclusiv ca o evadare din realitate, ci ca o metodă complexă de a submina ordinea rațională și de a examina critic structurile sociale și epistemologice care ne guvernează viețile. Kafka este doar unul dintre autorii care au folosit cu succes fantasticul pentru a pune în discuție condiția umană într-o societate modernă birocratizată și alienantă, demonstrând că acest gen literar poate fi o formă de critică socială și filosofică profundă. Astfel, putem susține că fantasticul constituie o dimensiune fundamentală și universală a spiritului uman, o expresie literară și culturală care transcende granițele temporale și spațiale, reflectând nevoia profundă de a interoga realitatea și de a explora zonele obscure ale existenței. Prin suspendarea limitelor raționalității și introducerea elementelor supranaturale sau iraționale, fantasticul devine un instrument esențial pentru a dezvălui tensiunile latente din cadrul societăților, oferind o oglindă distorsionată, dar revelatoare, a raporturilor de putere, a fricilor colective și a dilemelor epistemologice. Acest tip de discurs artistic nu doar că pune sub semnul întrebării structurile stabilite de cunoaștere și autoritate, ci propune și noi modalități de a înțelege și interacționa cu complexitatea lumii, evidențiind astfel natura sa esențială și perpetuă în peisajul cultural și intelectual.

## BIBLIOGRAPHY


Bădescu, Ilie. *Imaginarul fantastic şi mitic în cultura română.* Editura Mica Valahie, 2008.

Călinescu, George. *Universul poeziei.* Editura Minerva, 1973.

Clute, John, and John Grant (eds.). *The Encyclopedia of Fantasy.* Orbit, 1997.

Eliade, Mircea. *Mitul eternei reîntoarceri.* Editura Univers Enciclopedic, 1999.

Furtado, Peter (ed.). *The Literature of Fantasy: An Anthology.* Oxford University Press, 2006.

Kafka, Franz. *Metamorphosis and Other Stories*. Penguin Books, 2008.

Manolescu, Nicolae. *Arca lui Noe: Eseu despre romanul românesc.* Editura Minerva, 1980.

Robertson, Ritchie. *Kafka: A Very Short Introduction.* Oxford University Press, 2004.

# *FORMS OF LEISURE IN THE NOVELS OF NICOLAE BREBAN (DON JUAN AND BUNAVESTIRE)*

**Cristina-Lizeta Furtună**
**Lecturer, PhD, „Valahia" University of Târgoviște**

*Abstract: The proposed work is a careful analysis of Nicolae Breban's prose, and particularly an exposition of the two major novels Bunavestire (1977) and Don Juan (1981).*
*These novels have as a common element many forms of the leisure that becomes the major point in the narrative process. The characters are built in this pattern of social forms of spending free time, which become, to the same extent, vectors to contrast ideologies and mentalities or the relationship between the sexes.*
*In Nicolae Breban's prose, there is a exposition of the cultural manifestations during communism, shaping a parable of the social manners through leisure.*
*In a period in which he receives control, Nicolae Breban has the merit of having included the manifestations of spending time available for recreation within the novel, of having given it an aesthetic dimension. Between the pattern showed by the authorities and individual behavior of common people in order to fulfill leisure, realistic observation and, not least, psychological analysis take shape, in a complex narrative process that could only be mastered by a great prose writer*
*The selected novels, Bunavestire and Don Juan, are set against the background of the twilight of the old bourgeoisie in which the new working class is emerging, a nomenclature that generated under the imposed political conditions that borrows from bourgeois customs or allows itself to be contaminated by them. The result is a strange melange in which the boundaries are seen from time to time: on the one hand, a refined class, which has a culture of leisure and, on the other hand, the workers and petty officials who confuse recreational activities with the daily routine of the household and the place of work.*
*Nicolae Breban manages, in an authentic way, to make leisure a narrative pretext. He is one of the most interesting and authentic prose writers from the point of integrating leisure into the narrative process, building from this theme not only a starting point, but also a vector through which he manages to focus on the facts and events.*

*Keywords: leisure, the Romanian novel, social class, Romanian culture, esthetics, politics*

Această lucrare va urmări proza lui Nicolae Breban, axându-se în special pe două romane exponențiale, reprezentative pentru anii '80-'90 ai literaturii române, elaborate în plin climat propagandistic, și anume *Bunavestire* (1977) și *Don Juan* (1981).

Aceste două romane au în comun pattern-ul de vacanță clasic, cel al concediului, care este punctul de plecare și motorul narațiunii. Personajele sunt construite în împletirea acestei forme sociale de petrecere a timpului liber și, în mod similar, devin vectori ai unor ideologii, mentalități sau relații sociale.

În scrierile lui Breban se poate identifica un joc al oglinzilor vizavi de receptarea și însușirea manifestărilor culturale din timpul regimului comunist. Un exemplu elocvent îl constituie mersul pe jos în *Don Juan*, unde Rogulski, ca un Don Juan modern, străbate străzile capitalei într-o duminică la ora trei după-amiaza, când „burghezii" sunt încă în casele lor, așteptând să se răcorească şi să anime bulevardele şi străzile. În acest sens, asistăm la o expunere autentică a sferei sociale prin intermediul loisirului.

Conform opiniei lui Nicolae Manolescu, „cel mai original şi puternic romancier

postbelic ar fi putut fi şi un mare scriitor, dacă nu i-ar fi lipsit un anumit discernământ."[1] Această afirmație vizează stilul haotic, specific lui Breban, cât și limbajul neadecvat al unor personaje cu care naratorul se identifică în unele proze, devenind centrul unor acuzaţii care i-au atras chiar şi unele aprecieri ironice cu privire la cultura sa. În opinia mea, este surprinzătoare atitudinea criticului Manolescu, întrucât Nicolae Breban este unul dintre marii scriitori ai secolului trecut, cu o profundă conştiinţă a scrisului, iar ulterior, Nicolae Manolescu îi ia apărarea şi îl încadrează într-o direcţie devenită tradiţie în a doua jumătate a secolului al XX-lea: autorul *Animalelor bolnave*, pornind de la tradiţia romanului realist şi psihologic, dă acestor direcţii o nouă dimensiune care este a prozei post-realiste şi post-psihologice ce rescrie modelele narative impuse de tradiţie. În spectrul zonei realiste, prozatorul expune episoade care au legătură cu acţiunile loisirului. Privirea naratorului alunecă dezinvolt peste suprafeţele plane al e unor scene care surprind descinderi în staţiunile montane sau de pe litoral, nuanțează micile ieşiri, pasiuni sau plăceri pe care le oferă un concediu sau un hobby, lectura unei cărţi, o excursie în natură, plimbarea cu automobilul pe litoralul mării sau într-o staţiune de munte.

Bineînțeles, aceste episoade accentuează conştiinţa artistică a prozatorului, care a făcut din tema loisirului un pretext narativ cu rezultate impresionante. Nicolae Breban este atent la schimbările sociale şi, chiar dacă acţiunea prozelor sale este plasată în comunism, acesta urmăreşte cu atenţie şi pricepere de sociolog fenomenele sociale ce caracterizează vechea şi noua clasă socială pe care le pune adesea faţă în faţă, într-o radiografie necruțătoare şi cu resorturi dintre cele mai profunde.

Într-o perioadă în care primează controlul, Nicolae Breban are meritul de a fi inclus manifestările petrecerii timpului disponibil pentru recreere în cadrul romanului, de a-i fi dat o dimensiune estetică. La intersecţia, aparent greu de sesizat, dintre socialul livrat de autorităţi, adică de partid, şi comportamentul individual se conturează observaţia realistă şi, nu în cele din urmă, analiza psihologică, într-un joc narativ complex, care nu poate fi stăpânit decât de un mare prozator.

Dacă ne raportăm la *Bunavestire* şi la *Don Juan*, în ambele ne situăm pe fundalul crepusculului vechii burghezii în care se profilează noua clasă muncitorească, o nomenclatură apărută în condiţiile politice impuse care împrumută din obiceiurile burgheze sau se lasă contaminată de acestea. Rezultă un melanj straniu în care se întrevăd din când în când graniţele: de o parte, o clasă rafinată, care are o cultură a loisirului şi, de cealaltă parte, muncitorii şi funcţionarii mărunţi care confundă activităţile recreative cu rutina zilnică a gospodăriei şi a locului de muncă, aşa cum este cazul lui nea Tomiţă, personajul din *Bunavestire*.

Nicolae Breban reuşeşte într-un mod magistral să facă din loisir un pretext narativ. El este unul dintre cei mai interesanţi şi ofertanţi prozatori de la noi din punctul de vedere al loisirului pe care reuşeşte să îl integreze în osatura narativă făcând din această temă nu doar un punct de pornire, ci şi un vector prin care reuşeşte să focalizeze faptele şi întâmplările.

Nu este de mirare că cele mai apreciate proze ale sale, *Bunavestire* şi *Don Juan,* au un aer „cosmopolit", de îmbrățișare a habitudinilor occidentale. Astfel, Breban a intuit noile direcţii de lucru şi posibilitatea de a interpreta diferit, mai ales în această perioadă, manifestările individuale şi de grup implementate pe ecranul noii societăţi.

În *Bunavestire*, ca şi în *Don Juan*, de altfel, suntem plasaţi într-un cadru special în care loisirul joacă un rol determinant. Grobei, dar şi alte personaje pasagere, devin sinteza unei categorii sociale pentru care este foarte importantă instituţionalizarea loisirului. Cu efecte groteşti bine conturate, aceste personaje sunt exponenţiale pentru ceea ce înseamnă cultura loisirului în epoca dominantă a comunismului.

[1] Nicolae Manolescu, 2008, p. 112.

Aşadar, în *Bunavestire*, devine aproape simbolică perspectiva prin care Nicolae Breban iniţiază naraţiunea pornind de la o banală ieşire, pentru efectuarea concediului, într-o staţiune de munte, Sinaia, a unui funcţionar din cadrul unei companii de stat. În acest caz, se utilizează un procedeu realist, în esenţă, prin care protagoniştii sunt aduşi laolaltă şi le putem urmări, astfel, devenirea ulterioară: un simplu merceolog care merge în concediu, acţionează numai conform unui program atent întocmit, numai că existenţa sa este dată peste cap de apariţia Leliei Crăiniceanu, prezenţă inedită care îi fascinează pe toţi prin frumuseţea şi naturaleţea sa.

În *Don Juan*, premisele sunt în mare măsură aceleaşi, numai că tipologia personajelor este puţin diferită, fiind vorba, de această dată, de două perechi de intelectuali care, plictisite, se întâlnesc la mare şi, la propunerea unuia dintre ei, vor să schimbe modul de a se distra. Firul narativ evoluează în aşa manieră încât pornirile, obsesive am putea zice, ale personajelor se întâlnesc cu modalităţile de valorificare a timpului liber, mai exact concediul petrecut la malul mării, baia de soare şi, desigur, libertăţile erotice care îşi au rădăcinile în cadrul unor mişcări din Occident.

Un episod interesant din punctul de vederea al abordării noastre îl constituie capitolul introductiv din *Bunavestire*, roman complex al provinciei (spaţiale şi spirituale, în egală măsură), roman al unei iubiri inegale (împărtăşite de tânărul Grobei până la asceza trupească, dar neîmpărtăşită de somnoroasa şi detaşata Lelia Crăiniceanu ce îşi permite acest lux prin prisma frumuseţii ei) şi, nu în cele de urmă, romanul devenirii interioare a lui Grobei, un merceolog provincial, tern, dar care ţine ascuns în lăuntrul său sâmburele unei pasiuni nebănuite.

Este vorba despre felul cum îşi petrece concediul un tânăr merceolog în staţiunea Sinaia. Totul decurge conform planurilor sale, până o întâlneşte pe Lelia. Apropierea şi depărtarea de Lelia este asemenea unui dans intim, în care câştigă pe rând Lelia şi Grobei. De altfel, Lelia subliniază la ultima lor întâlnire în tren, după aproape doi ani de la despărţirea definitivă – de fapt, tânărul merceolog dispare pur şi simplu din viaţa logodnicei sale – că ea nu l-a iubit decât atunci când a crezut că l-a pierdut, însă el a iubit-o dintotdeauna.

Nicolae Manolescu surprinde foarte bine comportamentul merceologului pe care îl putem percepe încă de la începutul romanului ca pe o manie a planificării fiecărui gest, în ciuda faptului că se află în staţiunea de munte pentru a se relaxa. Se prefigurează încă de pe acum o latură maniacală în ceea ce face Grobei. Este, poate, una dintre constantele prozelor lui Nicolae Breban, şi anume, personajele păstrează aparenţele unei normalităţi, dar sunt ghidate în viaţă de porniri ascunse:

> „*În capitolul iniţial al romanului, un tinerel spilcuit şi anost, pe nume Traian Liviu Grobei, îşi consumă concediul legal pe străzile unei staţiuni de odihnă. Nu se desparte nicio clipă de tranzistorul (la modă în anii '60) care-i spânzură de umăr. Are 149 nun program cotidian perfect pus la punct: muzee, case memoriale, masa de prânz, filme, lecturi, masa de seară, audiţii radiofonice cu Bach şi Ora agronomului*."[2]

Acelaşi critic subliniază ambiţia personajului, a cărui superioritate este dată de gravitatea şi caracterul ordonat al acţiunilor sale. La el totul este calculat până în cel mai mic detaliu, astfel încât nimic să nu se irosească. Dar în rotiţele comportamentului său, îl descoperim pe funcţionarul mărunt, care profită şi se bucură de biletele de odihnă pe care şi le-a procurat prin sindicat.

Concediul său la Sinaia, consumat în cadrele riguroase ale unui program, pare să fie

[2] *Ibidem*, p. 252.

anulat tocmai de incapacitate personajului de a se bucura de privilegiile unei staţiuni, cum este Sinaia. Posibilităţile recreative sunt anulate constant de deciziile personajului. De fapt, putem adăuga că, acest tânăr este rezultatul condiţiei sale sociale şi al educaţiei primite: un orfan, crescut de o mătuşă a cărei prezenţă poate fi intuită din gesturile şi din vorbele personajului, un ambiţios mânat de nevoia de a-şi construi o imagine pozitivă în provincie şi, finalmente, un mediocru ce şi-a construit o cultură generală citind fără metodă şi un bărbat incapabil să gestioneze pornirile unei femei de la care are pretenţia să-i devină soţie. Grobei pare desprins din amurgul unei ev, un cavaler ce este capabil să îşi ia ca reper prima fantasmă apărută în cale.

De altfel, naratorul îşi exprimă într-un fel cu totul aparte simpatia vizavi de personajul Grobei faţă de care mimează ataşarea şi de la care, în ultima secvenţă a romanului, simte nevoia să îşi ia la rămas bun: „*Salutare, bătrâne... conştiinciosule... maniacule... descărnatule! Salutare, zău, salutare!...*”[3]

Concediul lui Grobei pendulează între orele de film, lectură, plimbările pe străzile staţiunii cu tranzistorul de gât, Tella, (la care ascultă radio-jurnalul şi muzică), mesele la cantină şi întâlnirile cu Lelia care îl pun în incapacitatea de a-şi respecta programul stabilit cu rigurozitate. Lelia este, în definitiv, singurul element care îl scoate din rutina şi rigoarea stabilită.

Un personaj secundar din *Bunavestire* este „nea Tomiţă”, „un bucureştean, un om de vreo 55 de ani”, „maistru la nu ştiu ce uzină” aflat, de asemenea, în concediu. El este coleg de cameră cu Grobei şi este singurul personaj care întrece grotescul merceologului prin confuzia pe care o face în privinţa vilegiaturii, pe care o vede ca pe o extensie a activităţilor sale gospodăreşti.

Spre deosebire de Grobei, Tomiţă nu posedă nici măcar o minimă cultură a loisirului, dar se înscrie în aceeaşi linie a instituţionalizării sale, pentru că îşi procură biletele tot prin sindicat. El este exponenţial pentru noua clasă de muncitori aduşi de la sat la oraş. Urbanizarea şi industrializarea forţate au dat naştere unei noi tipologii umane care a pătruns şi în literatură.

Nicolae Breban introduce în *Bunavestire* două personaje care au parţial legătură cu pasiunea lui Grobei pentru biografia rudei familiei Crăiniceanu. Este vorba despre Andrei M. şi Dorin pe care îi regăsim, alături de o studentă la medicină, la o discuţie amicală bând ceai, mâncând pişcoturi şi ascultând jazz.

Înainte de această discuţie, Andrei şi Dorin merg la bazinul de înot, unde cel din urmă mergea periodic pentru a-şi ameliora o sechelă uşoară de poliomelită, aşa cum o numeşte chiar el. Cert este că în urma acestor exerciţii, a devenit campion universitar. Vechile şedinţe cu scop terapeutic s-au transformat ulterior în antrenamente. Naratorul nu zăboveşte asupra detaliilor, dar aflăm, în treacăt, că tinerii se strâng la nişte bazine acoperite unde se antrenează cu antrenorul, uneori într-o voie bună contagioasă.

Nicolae Breban rămâne un fin observator al vieţii de provincie, pentru că surprinde cu calităţile unui reporter pasiunile ascunse ale personajelor acolo unde mediul nu le poate susţine. Aproape fiecare personaj are un hobby sau o pasiune, malignă în destinul său. În felul acesta, prozatorul impune subtil mediul ca factor modelator al personajelor, rezultând o proză naturalistă foarte interesantă. În acest joc social complex, elementele realiste, naturaliste şi de analiză psihologică se regăsesc laolaltă. În *Bunavestire,* servirea mesei în afara cadrelor familiale apare pasager, întrucât personajele nu au o cultură a acestei maniere de socializare. Sunt amintite, totuşi, numeroase episoade legate de servirea mesei.

În concediul său de la Sinaia, Grobei preferă să mănânce la cantină sau primeşte, în umila sa cameră, o porţie din cozonacul uscat adus de nea Tomiţă, colegul său de cameră

[3] Nicolae Breban, 1994, p. 574.

care, pe deasupra, consumă cantităţi considerabile de usturoi. Ieşirile cu Lelia în Alba Iulia sfârşesc, de cele mai multe ori, într-o cofetărie umilă. Cofetăria pare să ţină loc, în proza lui Nicolae Breban, de cafenea.

Cititul ziarului este încadrat de Norbet Elias şi Eric Dunning[4] în activităţile intermediare ale timpului liber şi, mai exact, în *activităţile benevole mai puţin controlate* alături de ascultarea dezbaterilor politice, a unor emisiuni informative sau asistarea la conferinţe. Citirea ziarului este mai mult un amănunt pasager în cadrul romanului, personajele părând a se informa din alte surse. Scena amintită nu are nici măcar intensitatea pe care o are celebra discuţie din Poiana lui Iocan din romanul *Moromeţii* de Marin Preda, în care Moromete face din gazetă o veritabilă instituţie.

În fragmentul preliminar al romanului *Don Juan* de Nicolae Breban, printr-o simplă întorsătură de condei, sunt aglutinate convenţiile şi clişeele prozei realiste şi de analiză psihologică pentru a se stabili cadrele în care se va scurge acţiunea, nişte habitudini şi convenţii sociale în interiorul cărora vor evolua destinele a doi tineri căsătoriţi aflaţi într-o „criză" a căsniciei şi se hotărăsc să se împrietenească ad-hoc cu o pereche întâlnită în staţiunea de pe litoralul Mării Negre.

Este vorba despre soţii Vasiliu, exponenţi ai unei burghezii scăpătate, dar ocupând un loc de seamă în nomenclatura de stat, şi de soţii Rogulski care au o origine modestă, însă şi ei adepţii unui stil de viaţă libertin. În urma episodului amoros, Rogulski va porni şantajul sentimental şi cucerirea doamnei Vasiliu care se va produce lent, printr-o serie de mici acţiuni, gesturi şi replici[5].

Încadrate la activităţile mai puţin specializate ce au un grad al de-rutinizării ridicat, alături de călătoriile în timpul vacanţelor, masa le restaurant, plimbările şi băile de soare, relaţii sexuale „de-rutinizante"[6] apar în *Don Juan*, la începutul romanului, ca soluţie pentru soţii Vasiliu care se află într-o criză a căsniciei lor pe care, în cele din urmă, se va „dizolva" încetul cu încetul. Cum supratema romanului o constituie dragostea, toate cadrele sociale aferente vor fi reluate în permanenţă. În această manieră, Nicolae Breban dezvoltă într-un context puternic ideologizat, relaţia bărbat-femeie, relaţia individului cu mediul social, relaţia individului cu familia şi cu grupurile umane cu care intră în contact.

Familia Voiculescu se găseşte ca în fiecare an, în perioada verii, în concediu, numai că de această dată devine un eşec. Nu se ceartă, ci pur şi simplu se plictisesc „în doi". Sergiu Vasiliu, un bărbat sociabil, de statură mijlocie, şaten, a făcut sport în tinereţe, rugby şi skif, iar acum „juca bridge de două ori pe săptămână" şi ocupă un post de director într-un minister. Tonia Vasiliu este de o frumuseţe naturală. Însă, s-a produs o ruptură în relaţia lor în ultimul an, deşi „*prietenia* căsniciei lor era solidă" în continuare. Ea provine dintr-o familie de mari avocaţi şi posesori de pământuri, „deposedaţi, dar nu distruşi de comunism" şi „rămăsese fidelă ideologiei familiei ei"[7]. Apropierea ei de Rogulski se va produce lent, ca o renunţare la propriile principii şi o îmbrăţişare a celor lui Rogulski ca exponent al noii clase sociale cu care intră în contact.

De cealaltă parte, Rogulski este fiu de ţăran, „un fel de ţăran-nobil", cum afirmă acesta cu destulă ironie vizavi de originea Toniei şi a prietenei sale Cici. Romanul devine, în unele privinţe, o dispută ideologică mocnită: „*Voi resimţiţi lipsa onoarei, cu siguranţă! Cu mult mai bine decât mine, care... o mai caut încă, ca un tembel*"[8].

În cadrul aceluiaşi dialog, Rogulski afirmă că urăşte bunul-simţ, „inamicul lui Dostoievski", previzibilitatea emoţiilor care îl caracterizează, de fapt, pe burghez. În opinia

[4] Norbet Elias, Eric Dunning, 1994, p. 44.
[5] Horia Gârbea, 2020, p. 58.
[6] Norbet Elias, Eric Dunning, 1994, p. 96.
[7] Nicolae Breban, 1981, p. 84
[8] *Ibidem*, pp. 142-143

sa, bunul-simţ este duşmanul nebuniei, al creativităţii şi al exaltării. Nu în ultimul rând, atrag atenţia aspectul său şi îmbrăcămintea neîngrijite care îl fac să fie remarcat imediat în societate. Cici îl numeşte o „fiinţă hibridă", „o fiinţă lipită din elemente total contradictorii, total opuse..."[9], ceea ce, în opinia ei, îi conferă un farmec aparte şi a determinat-o pe aceasta să se îndrăgostească de el.

Concediul familiei Vasiliu se petrece conform aceluaşi calendar[10]: în primele zile, Vasiliu merge la plajă pe cearşaf, mănâncă un covrig, seara merge la local sau cu prietenii într-o cameră de hotel, „la o canastă până spre dimineaţă", urmată, în unele cazuri, de o baie în mare făcută cu toţii. În unele zile, fac plimbări cu maşina pentru a merge „la peşte" numai din amuzament[11].

Bucureştii apar în *Don Juan* ca un oraş cu totul modern, înţesat de cofetării, telefoane publice, cinematografe, baruri – de la cele mai mediocre la cele de lux – şi, mai ales, găzduieşte o populaţie a clasei mijlocii care îşi permite să îşi petreacă concediul în diferite moduri. Făcând referire la Rogulski, Tonia îl vede ca făcând parte „din hoarda aceea nouă ce năvălise la oraşe (şi năvălea mereu), în fruntea instituţiilor, la catedre universitare, în posturi diplomatice etc, etc", era, în opinia acesteia „un «roşu», după firea, reflexele sale, după felul cum «mirosea»."[12]

Naratorul ne prezintă Bucureştii la începutul capitolului al doilea, la sfârşitul lunii august, ca pe un oraş torid şi golit de populaţia care a plecat în concediu. El vorbeşte chiar de o „modă" a acelor vremuri (este evident că ne aflăm în plin comunism) ca majoritatea locuitorilor să meargă la mare şi să se înghesuiască în câţiva kilometri pătraţi, iar prin prisma Toniei, capitala pare acum ca un liniştit şi plăcut oraş de provincie.

Clubul de şah se leagă tot de existenţa profesorului Rogulski care caută un refugiu ca să nu şi-o amintească pe Tonia, deşi va ajunge să o introducă şi pe ea în compania Rusului, aşa cum este poreclit un tânăr intelectual pasionat de şah. Dispărea cu zilele, ceea ce o intriga pe Tonia. Locul său preferat era

> „*într-o sălită murdară, cu parchetul desfundat pe jos, într-un imobil care fusese altădată luxos şi prin care trecuseră câteva zeci de întreprinderi, şi juca şah, blitz-uri, cu un ceas cronometru, devenind unul dintre obişnuiţii acelui club al nu ştiu cărei obscure cooperative*."[13]

Atmosfera din acel aşa-zis club este numită de narator un „mărunt infern", în care Rogulski se afunda pentru a se rupe de societate. El joacă şah-rapid, într-un duel verbal necontenit în care doar îşi auzea partenerii şi, uneori, îi recunoştea după miros.

Clubul adună, „ca în lumea lui Balzac", foşti profesori, foşti militari, foşti puşcăriaşi politici, subingineri, elevi şi uneori chiar ţărani, însă Rogulski se va împrietenii cu Rusul, un fost militar, un student întârziat şi cu un elev, însă o prietenie strânsă va lega realmente numai cu Rusul care îl va accepta uşor şi-l va invita în cele din urmă în sânul familiei sale.

Clubul de şah le asigură participanţilor o bulă protectoare, pentru că nimeni nu era interesat de unde vine celălalt, ce doreşte, ce gândeşte, mai ales într-o vreme „a suspiciunii omnipotente", cum potrivit o numeşte naratorul, „era o oază, un suspin al individualităţii."[14]

Dacă în *Bunavestire* suntem plasaţi într-un mediu provincial apăsător, formele de petrecere a timpului liber sunt nelipsite. De altfel, prin merceologul Grobei şi prin nea Tomiţă, colegul său de cameră din staţiunea Sinaia, avem reprezentate vilegiatura,

[9] *Ibidem*, p. 203
[10] *Ibidem*, pp. 11-12
[11] Adrian Majuru, 2019, p. 186
[12] Nicolae Breban, 1981, p. 85
[13] *Ibidem*, p. 294
[14] *Ibidem*, pp. 311-315.

plimbările, călătoriile etc, dar şi o concepţie aparte asupra loisirului prin care ni se devoalează că prin noua clasă socială nu s-a constituit neapărat o cultură mai puternică a loisirului, deşi instituţionalizarea sa, prin influenţa mecanismelor sindicale, este ceva mai puternică. Domnul Crăiniceanu cultivă o serie de hobby-uri, însă ajunge la marginea obsesionalului şi patologicului. Plăcerile sale legate de colecţionarea de autografe, reviste sunt umbrite de cele legate de creşterea porcilor şi a porumbeilor în oraş, amintind pe undeva de personajul lui Alexandru Macedonski din nuvela *Între cotețe*, Pandele Vergea.

În *Don Juan*, punctul de pornire este tot într-o staţiune, de această dată la malul Mării Negre, unde un cuplu aflat în concediu îşi consumă criza căsniciei şi va ajunge în cele din urmă să se destrame. Loisirul devine încă o dată pretext narativ şi se concentrează în jurul mai multor manifestări cum ar fi baia de soare, călătoriile, ieşirile şi mersul la pas prin în oraş. Încă dată, concepţia asupra felului cum personajele se raportează la lumea înconjurătoare dictează clasa socială cărora le aparţin. De o parte familia Vasiliu, descendenta unei familii cu tradiţie, şi de cealaltă parte, Rogulski, omul nou, un „roşu" cum este perceput în cercurile aristocratice. De această dată, romanul este preponderent urban, Bucureştii devenind ecranul de proiecţie al manifestărilor personajelor[15].

Atât în *Bunavestire*, cât şi în *Don Juan*, avem o scriitură complexă, pentru că ambele romane sunt proiectate în contextul ideologic comunist, ce reglează din umbră discursul narativ şi impune, în egală măsură, un anumit tip de viziune. Cu toate acestea, se poate afirma că Nicolae Breban este un prozator ce reuşeşte să integreze firesc loisirul împreună cu alte forme al socialului în cadrul ţesăturii narative. În felul acesta, el devine continuatorul discret al unei tradiţii realiste, nu fără puternicele accente naturaliste pe care le oferă prin mediul apăsător şi printr-o tipologie aparte a personajelor. Acestea din urmă sunt urmărite în profunzimea resorturilor sufleteşti, rezultând o fină ţesătură a relaţiilor care vorbesc despre statutul intelectualului sau despre raportul de gen dintre bărbați și femei[16].

## BIBLIOGRAPHY


BREBAN, Nicolae, 1994, *Bunavestire*, București: Albatros.

BREBAN, Nicolae, 1981, *Don Juan*, Bucureşti: Cartea Românească.

CĂLINESCU, Matei, 2005, *Cinci feţe ale modernităţii. Modernism, avangardă, decadenţă, kitsch, postmodernism*, Ediţia a II-a revăzută şi adăugită, traducere din engleză de Tatiana Pătrulescu şi Radu Ţurcanu, Iași: Polirom.

ELIAS, Norbet, DUNNING, Eric, 1994, *Sport et civilisation. La violence maîtrisée*, Paris: Éditions Fayard.

GÂRBEA, Horia, 2020, *Minunata viață a personajelor*, Ediția a III-a revăzută și completată, București: Neuma.

MAJURU, Adrian, 2019, *Cum se distrau românii odinioară*, București: Corint Books.

MANOLESCU, Nicolae, 2008, *Istoria critică a literaturii romane. 5 secole de literatură*, Pitesti: Paralela 45.

TODEA, Ioan Dorel, 2011, *Nicolae Breban şi metamorfozele romanului*, Cluj-Napoca: Grinta.

UNGUREANU, Cornel, 2007, „Nicolae Breban și întoarcerea în Provincie", în *Convorbiri literare*, nr. 6, iunie.


[15] Ioan Todea, 2011, p. 8.
[16] *Ibidem*, p. 10.

# *THE ARREST OF HUMANISM DURING THE ENGLISH PROTESTANTISM*

**Amada Mocioalcă**
**Lecturer, PhD, University of Craiova, Drobeta Turnu Severin University Center**

*Abstract: English Protestantism, regarded as a religious force, did not grow out of Henry VIII's spoliation of the monasteries or his assumption of the headship of the Church. Henry's reformation was an "old Catholic" reformation which abolished the monastic and mendicant orders and repudiated papal supremacy but left nearly all the rest of the Catholic organisation and dogma untouched. At the same time, however, genuine Protestantism was appearing in England. The popular medieval Protestant movement of the Lollards, which had flourished in England in the reigns of Edward III and Richard II had died down at the end of the fifteenth century, but it had never been forgotten, and the books of its great leader Wyclif, in spite of all attempts to suppress them, still circulated. The new English Protestantism, however, was largely due to a group of Cambridge scholars who used to meet at an inn called the White Horse at Cambridge about 1521. This group began by reading Erasmus's paraphrase of the New Testament, but soon began to be interested in the new doctrines of Luther and was nicknamed "Germany". It included William Tyndale, Miles Coverdale, Thomas Cranmer, and Hugh Latimer, the men who created the literature of popular English Protestantism, the translation of the Bible, the English Prayer Book, and a new type of vigorous vernacular sermon.*

*Keywords: Renaissance, Humanism,Church,Reformation, Protestantism*

The fair promise of the early English Literary Renaissance, the humanism of Sir Thomas More and his friends and the revived poetry of Wyatt and his followers was to be destroyed by the social, economic and religious revolution which began in the latter part of Henry VIII's reign and continued until the accession of Elizabeth. Whatever the ultimate causes of this upheaval may have been, it was certainly precipitated by the desire of Henry VIII for a male heir and his passion for Anne Boleyn. All the children of his first wife Catherine of Aragon died in infancy, except one daughter, and by 1518 it became evident that Catherine would bear no more children. The problem of the succession was a vital one for England. It must be remembered that Englishmen had not at that date had any experience of the rule of a successful queen. It was universally believed that only a male heir could secure an undisputed succession, and the memories of the terrible dynastic wars of the fifteenth century were still fresh in men's minds.

Henry had for long been infatuated with Anne Boleyn, maid of honour of the Queen and a relative of the great family of Howards. In 1524 he formed the plan of divorcing Catherine and marrying Anne. According to Canon Law this could only be done by obtaining an annulment of the first marriage from the Pope. Before her marriage to Henry Catherine had been married for a few months to Prince Arthur, his elder brother, who had died in 1502. The Roman Church did not permit marriage to the widow of a deceased brother, but Pope Julius II had granted Henry a dispensation from this rule. Now Henry contended that the dispensation had been illegal and should be set aside. There can be little doubt that he and others believed that the marriage with Catherine had been cursed, as all the male heirs that had been born had died in infancy. Catherine was an aunt of the Emperor Charles V, who was also King of Spain and the most powerful ruler in Europe. The Emperor was indignant at Henry's attempt to divorce his aunt. Pope Clement VI was in the power of Charles, whose army recently captured and sacked Rome. There were attempts at negotiation with the Pope and the emperor. At last the Pope consented to the setting up of a legatine commission in

London, under the presidency of Wolsey and the Italian Cardinal Campeggio. Before the commission could pass sentence it was adjourned by the order of the pope who, under pressure from the emperor, now ordered Henry to attend a trial at Rome. Henry refused indignantly, and his wrath fell on Wolsey, who had always been detested by Anne Boleyn. He was stripped of all his offices of state and most of his wealth, and had to retire from court to his Archbishopric at York. Catherine was banished from the king's palace, and Anne, who had been living with the state of a queen, was finally married to Henry in 1533, in defiance of the pope.

The quarrel between the English King and the Pope over the divorce coincided with a great religious revolution on the continent and a social and economic revolution in England. We have already seen that Erasmus and his English friends More and Colet were ardently desirous of purifying the Church from the corruption into which it had fallen and awakening from its spiritual lethargy. Erasmus's famous edition of the original Greek text of the New Testament, which appeared in 1516, contained notes bitterly attacking the condition of the Roman Church and even questioning some of its doctrines. The book had effects beyond anything that Erasmus dreamed of or desired. It seems to have been the spark which kindled into a flame a vast body of discontent against the Church that had been smouldering for some time in Germany.

In the following year Martin Luther, an Augustinian monk who was moved to indignation by the sale of indulgences and other abuses of the ecclesiastical system, nailed his famous theses to the door of the church at Wittenberg and thus began a religious revolt which spread like wildfire through Germany. The monks said that Erasmus laid the egg and Luther hatched it; Erasmus retorted that the egg he laid was meant for a hen and Luther hatched a game-cock. The Reformation now began to assume a different aspect from the purifying and modernising of the Church contemplated by the Erasmian reformers. In Germany, and later in other countries, it became an attack not only on the abuses of the Church but on the Church itself.

This revolutionary movement had at first very little effect in England except on a few scholars like William Tyndale. Between 1517 and 1529 England seemed of all European countries to be the most firmly attached to the Pope. Before the divorce controversy became acute Henry posed as the paladin of the Church; he wrote a Latin book against Luther and received from the grateful Pope the title of Defender of the Faith. But two forces were working to undermine this alliance between England and the Papacy.

One was Henry's desire to possess Anne Boleyn. The other was the strong anti-clerical movement in England. This movement was not at first Protestant, though afterwards it gathered force by the spread of the Protestant doctrine. It was due partly to honest indignation at the immense power and wealth possessed by the Church and the way in which that power and wealth were abused, and partly to the baser motive of envy of the Church's possessions and the desire of private persons to enrich themselves at its expense. The families which had become rich by breeding sheep and manufacturing and exporting cloth consisted of hard-headed business men, aggressive individualists who looked with indignation on what appeared to them to be a waste of broad lands and vast treasure on the maintenance of idle monks and nuns and friars. The king, too, by his reckless extravagance had squandered the whole of the vast sums accumulated by his father and needed money badly.

The great religious orders whose houses and possessions had been admired by the Venetian envoy in Henry VII's time were a tempting bait. Closely connected with them were other religious and semi-religious corporations such as the chantries and the guilds, which also had large possessions. In fact, the old medieval communal life, wealthy, to a certain extent corrupt, and helpless, was confronted by the power of aggressive private capitalism in the first flush of its lusty youth. That power allied itself with the king who had been alienated

from the Church on account of the divorce. The parliament sum moned in 1529, sometimes called the Reformation Parliament, began the great revolution. In the year when it was summoned a certain barrister called Simon Fish published a vigorous pamphlet called *A Supplication for the Beggars,* which the king is said to have read and enjoyed. It is a violent attack on the alleged idleness, greed and corruption of the "Bishops, Abbots, Priors, Deacons, Archdeacons, Suffragans, Priests, Monks, Canons, Friars, Pardoners, and Summoners". Fish lays particular stress on the great possessions of the Churchmen, "the goodliest lordships, manors, lands and territories are theirs, beside this they have the tenth part of all corn, meadow, pasture, grass, wool, colts, calves, lambs, pigs, geese and chickens". He goes on to reckon up (with gross exaggeration) the immense amounts of money annually paid to the Church for offerings, masses, and all the various and elaborate spiritual services performed by priests and monks for the faithful.

Fish's pamphlet is the beginning of the new literature of Protestant capitalism. It is highly significant that he reproaches the monks with laziness, and desires to make them work for their living. The ideal of the contemplative monk in his cell, which appealed so strongly to the medieval mind, had now come to appear ridiculous. The new ideal was that of the energetic man of affairs with his mind set on the acquisition of wealth. Fish and his friends had their way in the Parliament of 1529. This parliament was completely subservient to the king, and violently anti-clerical. It drew up a petition setting forth a long list of abuses of ecclesiastical power. It passed bills severely curtailing the ancient privileges of the clergy and it gave its warm support to

Thomas Cromwell, a remarkable man who succeeded Wolsey as Henry's chief minister. Cromwell was a clever, unscrupulous politician who had served as a common soldier in Italy, and is said to have boasted of his indebtedness to Machiavelli's *The Prince,* a book which expresses the ruthless intellectualism of the Italian Renaissance, as Castiglione *The Courtier* had expressed its aesthetic humanism, and holds up as the ideal for rulers the conception of virtue or energy entirely divorced from morality. It was Cromwell who organised the great spoliation of the Church. By a piece of legal chicane the whole nation, on account of Wolsey's acceptance of the office of papal legate, was judged by the law officers of the Crown to have incurred the penalties of the statute of Praemunire which forbade any appeal to Rome from an English ecclesiastical or civil court. The nation was pardoned, with the exception of the clergy, who had to purchase their pardon by acknowledging Henry as Head of the Church and Clergy of England, and by paying an immense fine amounting to about a million of modern money.

On the ruins of the old monastic system there arose a new plutocracy, the families which had been growing rich under Henry VII and had long been casting greedy eyes on the wealth of the Church. The old abbey or friary would often become a rich man's house, or else it would be allowed to fall into ruin and a rich man's house would be built close by, while its lands would now form the rich man's estate. Shakespeare has put the whole tragedy of these great ruined monastic buildings into the single line where he uses them as an image for the leafless boughs of autumn:

Bare ruin'd choirs where late the sweet birds sang.

In 1534 Henry was proclaimed by Parliament supreme head of the English Church. Sir Thomas More who had been Lord Chancellor from 1529 till 1532, but had resigned because he could not support the king's divorce policy, refused to take the oath prescribed in the Succession Act, which renounced papal primacy and acknowledged the lawfulness of Ann Boleyn's marriage. His friend, Bishop Fisher was equally firm in his adherence to the Roman Church. Both were imprisoned in the tower. Both were beheaded under the provisions of the statute which made it high treason to deny any of the king's titles including his new title of Supreme Head of the Church of England. More met his death with his usual courage,

serenity and humour, declaring that he "died the king's good servant but God's first". With him died the hope of the early Renaissance in England. His death and that of Fisher sent a thrill of horror through Europe.

It may seem surprising that the champions of the New Learning died as martyrs for the Old Religion. The fact may be explained by the difference between the conception of reform held by such men as Erasmus and More and the actual "reformation" carried out by Henry VIII and Cromwell. The humanist reformers would have purified the Church from abuses, but they would have retained its power and influence and its international character. They were not Protestants: they did not want to divide the Church or set up new sects. They were enlightened Catholics, detesting the obscurantism and corruption of the late medieval Church as much as any Protestant, but equally detesting the nationalism which wanted to cut off the English Church from continental civilisation and the aggressive capitalism which wanted to plunder the Church of its wealth. Whatever we may think of their opinions, there is no doubt that their defeat was a great blow to the progress of the new civilisation in England. In fact it meant the eclipse of humanism, as it was understood by Erasmus, for a quarter of a century.

The poets fared hardly better than the humanists in the latter years of Henry VIII. Wyatt was imprisoned in 1536 and again in 1541. He was no devout Catholic like More and Fisher, but a friend and supporter of Thomas Cromwell, the Protestant minister. But the savage tyranny of Henry's later years spared neither Protestant nor Catholic. Wyatt died in 1542 worn out at the age of thirty-eight. The young Earl of Surrey was one of Henry's last victims. In 1546 he was arrested on the charge that he had quartered the arms of Edward the Confessor on his escutcheon. The real reason was Henry's jealousy and fear of the Howards, and particularly of the Duke of Norfolk, Surrey's ambitious father. His trial, like most treason trials under the Tudors, was a farce, and he was executed a few days before the king himself died. Thus the reign which had opened with such brilliant promise for humanism closed with the judicial murder of a young man who promised to be the first great English humanist poet, and who, if he had lived, might well have anticipated the achievements of Sidney and Spenser by half a century.

Tyndale came to London from Cambridge in 1523 in the hope of obtaining the patronage of Cuthbert Tunstall, Bishop of London, for his projected translation of the New Testament from the original Greek, but the London clergy were thoroughly alarmed by the spread of Lutheran doctrine and Tyndale received no encouragement from ecclesiastical quarters. In 1524 he went to Hamburg and there he finished his translation of the New Testament. He took it to Cologne to be printed, but the Catholic magistrates of that city intervened and before the printing was finished Tyndale and his assistant fled to Worms with the incomplete edition. There the English New Testament was finally printed in full and published. Tyndale's version is not only a translation of scripture. It is also a piece of Protestant propaganda. The notes are strongly anti-Roman. Words with Catholic associations like church, priest, grace, charity and penance are deliberately avoided and the translator substitutes for them words which are accurate renderings of the Greek, such as congregation, elder, favour, love, repentance.

Tyndale planned a complete English Bible, and when he had finished translating the New Testament from the Greek, he started a translation of the Old Testament from the Hebrew. He published an English Pentateuch in 1530 and to the second edition added the Book of Jonah. He probably left in manuscript a version of the Old Testament as far as the end of Chronicles. His work was brought to an end in 1530 when he was enticed outside the walls of the free city of Antwerp and executed by the Spaniards.

The importance of Tyndale's Bible translations can hardly be overestimated. The Lollards had produced versions of the Bible from the Vulgate, the Latin translation of the

Bible by St. Jerome, but Tyndale's translations were the first English versions made from the Hebrew and Greek texts. They are not only notable works of scholarship, they are literary achievements of a very high order. They are in fact the core of the great English Bible which was to be the chief literary influence on the English mind for at least three centuries. The subsequent English versions, culminating in the *Authorised Version* of 1611 must be regarded simply as revisions and extensions of Tyndale's work. This style and tone are essentially popular. Tyndale is said to have declared that it was his ambition that a "boy who driveth the plough should know more of the scriptures than a priest". His English is therefore remarkably simple, direct and lucid, while the translator's reverence and religious fervour give it a rare dignity. It is not the ornate prose of the Renaissance, but the clear forcible English of common speech in the sixteenth century wrought into unforgettable phrases by a man who had a great poet's sense of the power and beauty of words and of speech rhythms. The music of Tyndale's sentences is echoed in countless English masterpieces of verse and prose from Spenser and Shakespeare to Ruskin and Newman.

*The English Prayer Book* was mainly the work of Cranmer. It has been hardly less influential than the English Bible itself. Like the Bible of Tyndale and Coverdale it combines simplicity with wonderful stateliness, dignity and felicity of phrasing. It must never be forgotten that, from the accession of Elizabeth until the time when the English ceased to be a church-going people, the great prose of the English Bible and the English Prayer Book was heard by almost the whole nation every Sunday and Holy day. Cranmer was also the author of the greater part of the First Book of Homilies, an official collection of printed sermons which were often read in church, and these, too, are noble examples of stately Tudor prose.

Hugh Latimer was probably a pupil of Erasmus at Cambridge, where he became professor of Greek in 1510. Henry VIII made him bishop of Worcester, and showed him much favour at first. In the latter part of Henry's reign, however, he had to resign his bishopric and narrowly escaped with his life. When Edward VI came to the throne he did not return to his bishopric, but remained with Cranmer at Lambeth and devoted himself to preaching. When Catholicism was restored by Mary he was marked down for destruction, and the story of his intrepid bearing at the stake when he was burnt at Oxford in 1555, is well known. Latimer's sermons are masterpieces of vivid, racy, homely prose. He was a man of the people, and he preached to the people in their own language. His sermons are full of humour and anecdote. He makes great use of alliteration and pithy proverbs, and has much in common with Langland and other popular medieval poets.

In 1540 Calvin had published his *Institutio Religionis Christianae*, where he applies to Protestant dogma and Church government a mind as ruthlessly logical as those of the great Catholic Schoolmen of the Middle Ages. Lutheranism had been largely negative in character. Calvinism was a great ordered system of theology, ethics and ecclesiastical organisation. The Franco-Swiss Reformation did not influence England much at first, but its doctrine and discipline soon began to make an appeal to a small minority of ardent spirits who were dissatisfied with the *via media* of Cranmer. These men were the spiritual ancestors of the great Puritan movement of the seventeenth century.

Edward died in 1553, and after the brief and tragic interlude of Lady Jane Grey, he was succeeded by his elder sister Mary the daughter of Catharine of Aragon, who restored Roman Catholicism and married Philip II of Spain. Mary's persecution of the Protestants, though hardly more ferocious than Henry VIII's persecution of the papalists and the religious orders, was more spectacular, and the burning of about three hundred persons including Latimer, Cranmer and other distinguished men as well as many humbler but equally brave victims probably popularised Protestantism more than all the preaching of the reign of Edward VI. It gave the new religion a martyrology more vivid and less remote than that of Romanism and this advantage was cleverly and unscrupulously exploited in the narratives of

Foxe *Acts and Monuments* (The Book of Martyrs) first published in 1563, which was one of the most popular English books for two centuries.

It is to be noticed that Mary did not dare to restore the lands and property of the religious orders to their original owners. The new Families were already too strongly entrenched for any sovereign, however ardently Catholic, to dislodge them. Their leader was a clever squire called Sir William Cecil. Like most of his fellows he conformed to Romanism under Mary, but when she died, he and his friends rallied to the support of her sister Elizabeth, Anne Boleyn's daughter who, though she had been declared illegitimate by Parliament, succeeded without opposition to the throne in 1558. The last year of Queen Mary's reign saw the publication of certain books which may be said to contain nearly all that was saved from the early Tudor literary renaissance. They were Sir Thomas More's *English Works* collected by his nephew John Rastell in a noble folio and the two black letter octavos in which Richard Tottel published the *Songs and Sonnets* of Wyatt and Surrey and Surrey's blank verse translations from Virgil. The great abbeys were falling into ruin or had been converted into country houses, the glorious craftsmanship of the late fifteenth and early sixteenth centuries had been pitilessly destroyed, but the printing press preserved some remnant at least of the early English humanist movement, and thus laid the foundations of the great literature of the Elizabethan age.

**BIBLIOGRAPHY**


Bevington, David. *Action is Eloquence: Shakespeare's Language of Gesture*. Cambridge, MA; Howard University Press.1984

Carpet Thomas and Attridge, Derek. *Meter and Meaning* (London: Routledge, 2003).

Dixon, Peter, *Rhetoric* (London, Methuen, 1971)

Sîrbulescu, Emil. *Cultură şi identitate naţională în Anglia medievală şi renascentistă* (Craiova: SITECH, 2009).

_____*Cultural Dimensions*, edited by Emil Sîrbulescu (Craiova: Editura Universitaria, 2006).

_____*Drama as Literature and Representational Art* (Craiova: Editura Universitaria, 2006).

_____*European Cultural Landmarks: British Medieval and Renaissance Literature* (Craiova: Editura Universitaria, 2005).

_____*Shakespeare and the Literature of the Renaissance* (Craiova: Editura Universitaria, 2004).

# *ASPECTS OF IVO VOJNOVIĆ'S DRAMATURGY*

**Maria Lațchici**
**Lecturer, PhD, University of Bucharest**

*Abstract: Ivo Vojnović, Croatian dramatist and playwright (1857-1929), was the author of dramas of naturalistic cut, inspired by the literary and patriotic traditions of the Republic of Dubrovnik. He is known for his Dubrovačka trilogija (Zagreb, 1902), which was later translated into English and published in Graz in 1922 under the title of "Dubrovnik Trilogy". The book describes the fall of the Dubrovnik Republic.*

*Keywords: Republic of Dubrovnik, traditions, the fall, freedom, trilogy*

Ivo Vojnović este unul dintre cei mai importanți și remarcabili dramaturgi[1] și scriitori ai modernismului croat, perioada literară de la sfârșitul sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea. S-a născut la Dubrovnik la 9 octombrie 1857. A terminat școala generală și liceul la Split, însă vacanțele școlare le petrecea la Dubrovnik. A absolvit studiile de drept la Zagreb în 1875. Vorbea franceză, italiană și germană.

Majoritatea informațiilor despre viața lui ca adult provin din scrisorile sale care au fost publicate în trei volume, aproximativ 2.300 de scrisori pe care le-a trimis la 190 de adrese diferite au fost publicate pe 1.700 de pagini. I-a scris mamei sale scrisori emoționante, asemănătoare cu cele scrise de poetul Antun Gustav Matoš. Mama lui era centrul lumii lui și a dus-o peste tot chiar și după ce a îmbătrânit.

A exercitat diverse funcții administrative și juridice. Astfel din 1881, a fost judecător, în orașele Križevci și Bjelovar. În 1886, a publicat romanul scurt Xanta. În 1890, s-a mutat la Zadar, iar un an mai târziu la Dubrovnik. În următorii zece ani, el a scris cunoscutele *Sonete de pe insula Lapad*, care au devenit una dintre lucrările antologice ale modernismului croat. După ce și-a încheiat cariera de funcționar public, Vojnović s-a întors la Zagreb, unde a lucrat ca dramaturg la Teatrul Național Croat iar din 1911, se dedică exclusiv scrisului. Înainte de începerea Primului Război Mondial, a călătorit în Italia, țară pe care o considera „modelul său literar", iar mai apoi vizitează ocazional orașele în care erau reprezentate premierele dramelor sale, precum Budapesta, Praga și Belgrad.

În 1914, Vojnović s-a întors la Dubrovnik, unde autoritățile austriece l-au arestat sub acuzația de naționalist iugoslav. Apoi a fost dus la închisoarea din Šibenik unde sănătatea lui s-a deteriorat grav în închisoare. După ce a fost eliberat din închisoare în anul următor, a primit tratament pentru tot restul vieții. A fost tratat mai întâi la Zagreb, apoi la Paris și la Nisa. După aceea, s-a întors la Dubrovnik, unde a trăit până la sfârșitul vieții. A murit la Belgrad, dar a fost înmormântat la Dubrovnik, orașul pe care l-a iubit atât de mult.

Cariera sa literară a început datorită lui August Šenoa, care ia publicat nuvela *Geranium*, în 1880, în revista Vijenac, al cărei redactor era.[2]

Opera lui Vojnović poate fi împărțită în mai multe cercuri tematice. Prima parte a operei lui Vojnović, cunoscută mai ales datorita eternei sale inspirații, respectiv orașul Dubrovnik, reunește: *Lapadski soneti* (*Sonete de pe insula Lapad,* 1892), nuvela *Geranium* (1880*),* drama *Ekvinocij* (*Echinocțiul*), *Ksanta*, *Dubrovačka trilogija* (*Trilogia raguzana*) si

[1] Vlako Pavletić, *Kritički medaljoni*. *Panorama hrvatskih pisaca i djela,* Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1996, p. 244-245

[2] Vezi si Dubravko Jelčić, *Povijest hrvatske književnosti,* Naklada P.I.P. Pavicic, Zagreb, 1997, p.166-167

Maškerate ispod kuplja și Masquerade under the Cup. A doua parte a operei literare a lui Vojnović este formată din lucrări cu temetică cosmopolită, care includ culegerea de nuvele *Perom i olovokom* (*Cu pana și creionul,* 1884), comedia *Psyche* (1888) și *Gospođa sa suncokretom* (*Doamna cu floarea-soarelui,* 1912). Vojnović însuși considera că operele din cel de-al doilea cerc tematic sunt mai puțin valoroase decât cele cu o tematica raguzană. A treia parte reunește dramele romantico-istorice inspiratie din motivele poeziei populare, și anume *Smrt majke Jugovića* (*Moartea mamei lui Jugović)* și *Lazarovo vaskresenje* (*Învierea lui Lazăr*). În cel de-al patrulea cerc tematic regăsim lucrări precum *Vox klamax*, *Gundulicev san* (*Visul lui Gundulić*) și altele.[3]

Primul text dramaturgic al lui Vojnovic este despre o personalitate feminină raguzană din perioada renascentistă, Cvijeta Zuzoric, care însă nu a fost găsit niciodată. Însă *drama de salon*[4] Psyche (1888) a avut succes la public. Este vorba de o istorioară de amor a seducătoarei contese Olga, nepoata contesei Voronska și amanta pictorului Vladimir Branievski. Se pare că în această dramă se regăsește și elemente din viața amoroasă a autorului. Caracterul cosmopolit al acestei drame care a revoluționat teatrul și literatura croată i-au acordat autorului numele de *părintele dramaturgiei croate moderne*.

***Echinocțiul***

A urmat drama *Ekvinocij* (*Echinocțiul*), pusă pe scenă în 1895, anul în care a fost inaugurat noul Teatru Național Croat din Zagreb. Despre această dramă autorul spunea:

”Succesul nu a corespuns nici pe departe așteptărilor mele, iar asta este complet de înțeles pentru că dispăruse atmosfera dramatică și raguzană. Acesta a fost principalul motiv pentru care de atunci am acordat atât de multă atenție descrierilor, adică prezentării piesei mele pentru cititori, când m-am convins că nu pot aduce reda atmosfera orașului Dubrovnik pe scenă.”[5] Titlul acestei drame are mai multe semnificații. Printre altele, ”echinocțiul poate însemna o furtună care se reflectă asupra participanților la eveniment, dar echinocțiul este și un fenomen astronomic – echinocțiul, ziua este egală cu noaptea, care ca fenomen meteorologic este marcat de furtuni la începutul primăverii și toamnei.[6]

Acțiunea se desfășoară în câteva zile, într-o mica localitate de lângă Dubrovnik, la Gruž , unde locuiesc oameni cu trăsături deosebite (Maria od Poste, Vlaho Orbul etc.). La început, sunt prezentate tipuri de femei și marinari din Dubrovnik și sunt conturate scene din viața lor cotidiană. Autorul se bazează pe „textura simbolică a lui Ibsen, pătrunsă de segmente lirico-extatice inspirate din muzica lui Wagner, (...), mizând pe poetica dramatică veristico-naturalistă (...)”[7], creionând astfel tragedia amărâtei Jela, care are un fiu nelegitim, pe Ivo, cu Niko Marinović. Ivo este un constructor naval priceput, maistru, căruia bogatul și arogantul Niko vrea să-i răpească iubita, pe Anica. Niko s-a întors în locurile natale să-și găsească o soție și muncitori pentru minele din America de Sud. Jela a recunoscut în el bărbatul pe care l-a iubit cândva, iar el a părăsit-o, neștiind că era însărcinată. Ea îi dezvăluie că au un fiu împreună, pe Ivo, și toate acestea de dragul onoarei, și nu să se răzbune pe el pentru rușinrea provocată în tinerețe. Dar lui Niko nu-i pasă de asta și refuză cererea Jelei de a-i reda demnitatea prin căsătoria cu ea.

În continuare, acțiunea înfățișează o furtună care amenință cu naufragiul nava *Sloboda* (Libertatea) lui Niko. Jele simte că fiul ei ar putea să îl omoare pe Niko pentru că i-a răpit iubita, pe Anica, și îi mărturisește că Niko este tatăl lui. Ultimul act are loc lângă biserica Sf.

---

[3] T. Maštović, *Odabrana djela-Ivo Vojnović*, Riječ, Vinkovci, 1998, p.10

[4] Sl.P.Novak, *Povijest hrvatske knjizevnosti. Između Beča, Pešte i Beograda,* vol.2, Marjan tisak, Split, 2004, p. 141

[5] M. Žeželj, *Gospar Ivo*, Centar za informacije i publicitet, Zagreb, 1977, p.78.

[6] *Ibid.*

[7] Grup de autori, *Leksikon hrvatske književnosti – djela*, Matica hrvatska, Zagreb, 2008, p. 162

Nicolae. Aici se introduce în dramă un motiv muzical, iar muzica dobândește funcția de a anunța acțiunea dramatică. Ivo a decis să plece în America, iar iubita lui Anica va merge cu el. Niko îi spune Jelei că, dacă face asta, îl va prezenta pe Ivo drept răpitorul Anitei, iar când discuția ajunge la punctul culminant, Jela îl ucide pe Niko cu o sapă.

Aceasta este rezolvarea conflictului dramatic, pentru că Jele a preferat mai degrabă să omoare decât să lase pe cineva să dăuneze fericirii fiului ei. Ea mărturisește crima, așa că „sfatul oamenilor buni" o achită de vinovăție, iar preotul o sfătuiește să meargă la mormântul sfânt cu un toiag de cerșetor pentru că acolo își va găsi liniștea. L-a observat pe Ivo plecând și s-a dus la stâncă să-l vadă, dar cade și moare. Se poate spune că a fost ucisă de conștientizarea că nu își va mai vedea niciodată fiul, pentru că atunci când preotul a întrebat-o dacă poate să-și îmbrățișeze fiul cu mâinile cu care i-a ucis tatăl, ea a răspuns că nu.

Motivul echinocțiului înfățișează aici vuietul unei naturi chinuitoare, urletul lucrurilor tăcute care conferă dramei, printre altele, o dimensiune muzicală specific și care la rândul său corespunde cu ritmul sufletului actanților. În contextul reprezentării naturii în piesele lui Vojnović, un rol esențial îl joacă marea[8], după cum spune Ivanišin, manifestarea esențială a vieții din Dubrovnik. Începutul descrierilor sale este adesea realist, dar apoi se dezvoltă și trece în neoromantism, impresionism, simbolism, modernism. Motivul echinocțiului a servit în drama cu același nume ca simbol al stării interioare a personajelor. Pe măsură ce acțiunea devine mai tensionată, cu atât echinocțiul crește exponențial, iar în final, când conflictele dramatice și tensiunea dramatică se sting, echinocțiul dispare.

***Trilogia raguzană***

*Trilogia raguzană (Dubrovačka trilogija) a* fost scrisă la Dubrovnik în perioada 1885-1901 și descrie căderea Republicii Dubrovnik, fiind considerată ca una dintre cele mai frumoase și valoroase drame din literatura croată. Este totodată și o lamentație asupra destinului Republicii Dubrovnik de odinioară, autorul echivalând frumusețea și libertatea, deoarece vede dispariția frumuseții ca pe o moarte a libertății.

Dubrovnik, în latină, Ragusa a constituit mereu o sursă de inspirație pentru poeți și prozatori. Este mai sudic și cel mai vizitat oraș al Croației, un oraș splendid ale cărui ziduri medievale s-au păstrat până astăzi. George Bernard Shaw l-a numit *Raiul pe pământ*. În trecut, timp de secole, Dubrovnik a fost republică, perioada de maximă glorie fiind în secolele XV si XVII, când rivaliza cu Veneția si cu alte republici italiene. Principala sursă de venit o constituia comerţul său maritim, sprijinit de diplomaţia sa agilă şi experimentată.

Trilogia a fost prezentată în premieră pe scena Teatrului Național Croat la 28 aprilie 1903, la Zagreb, sub numele de *Amurg/ Suton*, în timp ce a doua parte se numea *Umbre.* Denumirea de *Amurg* (inițial *Umbre*) este importantă pentru că întunericul și „umbrele" din ce în ce mai dense denotă de fapt situația economică precară a acelor timpuri.

Toate cele trei drame ale trilogiei descriu imaginea decăderii Dubrovnikului și apusul gloriei fostei republici, precum și schimbarea mentalității locuitorilor din Dubrovnik adusă de noile timpuri. Autorul narează despre cursul istoriei și începe cu căderea orașului, pe care îl descrie drept un oraș mitic care trăiește doar în conștiința clasei privilegiate care nu se adaptează modernității ceea ce va duce orașul spre ruină. Destrămarea nobilimii raguzane poate fi privită prin trei aspecte, și anume aspectul statalității (sosirea armatei lui Napoleon), aspectul economic (diferența de clasă) și aspectul biologic (odată cu moartea unui individ, întreaga familie dispare). Acțiunea se întinde pe întreg secolul al XIX-lea.

Prima dramă *Allons enfants!* începe cu o scenă în care apare o masă de oameni, apoi se concentrează treptat pe două personaje și în cele din urmă doar pe Orsat. Acțiunea are loc în după-amiaza fatidică a zilei de 27 mai 1806, marcată de intrarea armatei franceze a lui

[8] Nikola Ivanišin, *Grada Dubrovnika pjesnik,* Školska knjiga, Zagreb, 1984, p. 114

Napoleon în oraș, încă liber si autonom. Majoritatea personajelor sunt de origine nobilă - domni din Dubrovnik precum Dživa, Lukša, Nikša, Saba, Luca, Šiško etc., bătrâna doamnă Ana Menze Bobali, doamna Deša Palmotica și eroul tragic Orsat Veliki, în a cărui casă are loc acțiunea singurei scene. Bătrâna servitoare Lucija și tânăra Kristina așteaptă cu nerăbdare noua ordine socială, crezând naiv în motto-ul francez de fraternitate, unitate și egalitate:

„Cristina (adâncită în gândurile, fermecător): *Este adevărat, doamnă Ane, că și amante în Franța?*

Doamna Ane (aproape în picioare, apoi speriată): *Deloc!*

Cristina (oftânt): *Și iată aici! (Aproape trist pentru sine): Eh, da! - totul este la fel – după ce trec*!...“[9]

Reprezentanții nobilimii din Dubrovnik s-au adunat în casa lui Orsat, iar armata lui Napoleon se află în fața porților orașului. Orsat vrea să convingă Cneazul că pentru salvarea libertății Republicii Dubrovnik ar trebui încheiat un acord cu poporul, adică cu plebea. De aceea îi trimite o scrisoare lui Rado Andrović, invitându-l la el acasă. Rade refuză. Armata franceză a ajuns pe pod. Orsat crede că pot construi un pod și de aceea există o licărire de speranță pentru salvarea independenței Republicii. În genunchi, îl roagă pe Cneaz să salveze Republica și nu își dă seama că predarea a fost deja agreată între ocupatori și raguzani. Auzind cum pe stradă se cântă *allons enfant…*, în ultima scenă, Orsat o îmbrățișează pe Deša și este sigur că nu au viitor pentru că copiii lor ar putea deveni oameni obișnuiți, plebe. Orsat exclamă: „Oh!... de ce ești atât de palidă?” Deša: „Am văzut moartea!”. Apusul pe care Orsat și Deša îl privesc în ultima zi a libertății poate fi privit ca apusul clasei nobiliare și al Republicii.

Personajul Orsat „este adeptul împărțirea puterii cu oamenii de rând și clasa burgheză, însă pe de altă parte, fuge de orice decizii politice dure către salvare, prin moarte ca frumusețe și eliberare, transformându-și sacrificiul uman, în sacrificiu și durere patriotică (...).”[10] Nici el nu poate face față schimbărilor ireversibile.

Ce-a de-a doua dramă, *Amurg* act are loc treizeci de ani mai târziu, mai exact în 1832. Autorul însuși subliniază asemănarea cu drama *Rosmersholm* a lui Ibsen. Aici se apropie oarecum de perfecțiunea unității stilistice, reflectată în starea de spirit a dramei și coincidența amurgului ca moment al zilei cu amurgul nobilimii. Nobila Mare Beneša locuiește cu cele trei fiice ale sale necăsătorite cu gândul la bogăția din trecut, evidentă prin tablourile vechi cu strămoși și amintiri. Mara este îngrijorată pentru că trăiesc la limita sărăciei, iar toate obiectele valoroase au fost vândute. Fiicele ei, Made, în vârstă de douăzeci și doi de ani, Ore în vârstă de treizeci și șase de ani și Pavle, în vârstă de douăzeci și șapte de ani, trăiesc din amintirea vremurilor mai bune. Doar Pavla este supărat. Ea nu se poate împăca cu ruinarea familiei. Mama ei îi spune că ei, nobilimea trebuie să fie mândre și de sărăcia lor, pentru că dacă orașul Dubrovnik este în ruină, ei trebuie să fie triști. Acțiunea culminează când Pavla și căpitanul Lujo se întâlnesc după opt ani. O roagă să-i dea ceva speranță pentru viitorul lor. Cu toate acestea, Pavle îi rezistă pentru că pentru ea diferențele de clasă sunt insurmontabile. Și anume, Lujo fusese servitor în casa lor. Toate posibilitățile sunt deschise, iar Pavla trebuie să aleagă dacă să părăsească tradiția sau să devină sclava ei. Autorul nu mai povestește nimic despre parcursul iubirii dintre Pavla și Lujo, ci doar rezultatul final. Pavle este disperată, se gândește chiar la moarte și îi mărturisește dragostea reprimată mamei sale, dar ajung la concluzia că preferă să meargă la o mănăstire decât să se căsătorească cu un om obișnuit. Pavle dealtfel s-a autocaracterizat foarte bine: „Eu sunt sclava originilor mele nobile”. Cu această scenă, autorul evidențiază prăbușirea definitivă a nobilimii și ascensiunea unui nou

[9] Ivo Vojnović, Pjesme. Pripovijetke. Drame, Matica hrvatska, Zagreb, 1964, p. 151

[10] Ivo Vojnović, *Noć smrznutog cvijeća*, prefață: Luko Paljetak, Mladinska knjiga Zagreb, Zagreb, 1994, p. 18.

strat social care intră pe scena vieții sociale, intră căpitanul Lujo și negustorul Vaso, cărora nobilele le vând dulceață pentru a avea bani de mâncare. Deși bogatul negustor Vaso a cumpărat casa bunicului lui Mare, acesta încă arată bunătate față de nobila Mara Beneša, care încearcă să mențină aparențele casei deja complet ruinate și golite de obiecte, chiar și atunci când fiica ei renunță la viața lumească.

A treia dramă într-un act *Pe terasă* (*Na taraci*) are loc în 1900 în Gruž, pe terasa nobilului Lukša, ultimul descendent al familiei Menčetić. Luksa, în vârstă de șaizeci și cinci de ani îi dictează lui Don Marin, parohul locului, cartea intitulată: *De ce au dispărut nobilii raguzani în sec. al XIX-lea?*

Lukša locuiește cu fratele Niko și cu sora oarbă Mara. Ei știu că au venit vremuri noi, dar nu pot, de fapt vor să se adapteze. Pe această scenă istorică, autorul ridică o nouă generație care se adaptează vremurilor, precum Ida, care a fost numită ca institutoare temporară. Sau baroneasa Lidija, soția baronului Schmidt, și ea în grupul care care repetă opereta. Ea este una dintre cei care au ignorat originea. Cu toate acestea, nobilul Lukša nu-i permite servitorului său Vuko să se căsătorească cu Jela. Odată, el deschide o scrisoare în care citește că Vuko este fiul său nelegitim și îl invită la terasă și îl întreabă ce ar face dacă i-ar da vechiul palat al familiei iar Vuko îi răspunde că l-ar vinde și ar merge la Konavle să planteze viță de vie. Lukša îi permite să se căsătorească cu Jela și pleacă la culcare, însă aici înseamnă altceva: „ a adormi nu este doar literal, ci simbolic – trebuie să adoarmă în sfârșit, să părăsească cu definitiv scena istorică.”[11]

Personajul principal din cea de-a treia dramă al trilogiei, *Pe terasă,* este terasa: „Pe ea, ca și pe marginea cercului consacrat al Orașului, Vojnović revine în spațiul în care se află premoniția unei potențiale mântuiri modelată de o analiză critică, devastatoare a unei lumi dispărute. Terasa și nobilul Lukša sunt un intreg deoarece el este „un chip din aceeași piatră, din același cer, din aceeași armonie a naturii și lucrurilor moarte”[12], așa că plecarea lui de pe scenă, de pe terasă înseamnă doar sfârșitul acțiunii, tumultului interior, după care „dialogul” continuă în mod imperative și necesar.

Putem concluziona că *Trilogia raguzană nu* este o dramă istorică tradițională, ci o „dramă a istoriei”, care înfățișează cititorului și publicului dramele trăite de Oraș și de oamenii acestuia pe parcursul unui secol, o dramă în care principalul protagonist este orașul Dubrovnik. Ieșirea sa din spațiul mitic (Dubrovnik a fost descrisă și elogiat în perioada renascentistă și barocă ca o *dumbravă* idilică și ideală, de mari poeți precum Ivan Gundulić, Junije Palmotić ș.a.) și deschiderea către lumea exterioară și către istorie este de fapt cauza declinului și a tragediei sale. Nobilimea a fost *sclavul propiilor origini*, precum Pavla. Nu a putut, dar mai ales nu a vrut să accepte noile vremuri.

Istoricul literar Krešimir Nemec menționează că: „prima dramă este masculină, a doua feminină și a treia dramă este drama copiilor lor”[13], iar teatrologul Nikola Batušić opinează că prima dramă se referă la decăderea politică, a doua la cea economică, iar ultima la dispariția genetică a reprezentanților aristocrației. Și totuși, poate că cea mai potrivită descriere a orașului Dubrovnik, personajul central al dramelor lui Vojnovi, este cea a unei corăbii în derivă pe Adriatica învolburată, care se scufundă.

[11] Ana Lederer, *Drame hrvatske moderne,* Znanje, Zagreb, 2007, p. 431.
[12] Izabrana djela I., *Ivo Vojnović*, pr.: Luko Paljetak, Matica hrvatska, Zagreb, 2003, p.. 22.
[13] Krešimir Nemec, *Rodna politika u Vojnovićevoj Dubrovačkoj trilogiji,* în ”Časopis za književnost i znanost” nr. 20 (4), Dubrovnik, 2009, pp. 226-236.

**BIBLIOGRAPHY**


1. Batušić, N., Kravar, Z., Žmegač, V., *Književni protusvjetovi, Poglavlja iz hrvatske moderne*, Matica hrvatska, Zagreb, 2001.
2. Hećimović, *13 hrvatskih dramatičara, Od Vojnovića do Krležinog doba*, Znanje, Zagreb, 1976.
3. Frangeš, I., *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1987.
4. Ivanišin, N., *Dubrovačke književne studije*, Matica hrvatska – pododbor - Dubrovnik, Dubrovnik, 1966.
5. Jelčić, D., *Povijest hrvatske književnosti,* Zagreb, Naklada P.I.P. Pavičić, 1997
6. *Ivo Vojnović*, în *Izabrana djela*: Luko Paljetak, Matica hrvatska, Zagreb, 2003, p.. 22
7. Lederer, A., *Drame hrvatske moderne*, Znanje, Zagreb, 2007.
8. Vojnović, I., *Noć smrznutog cvijeća*, predgovor L. Paljetak, Mladinska knjiga Zagreb, Zagreb, 1994.
9. „Ivo Vojnović“ în *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, vol. 55, Matica hrvatska, Zagreb, 1964.
10. Nemec, K., *Rodna politika u Vojnovićevoj Dubrovačkoj trilogiji*, Časopis za književnost i znanost, 20 (4), Dubrovnik, 2009
11. Novak, Sl.P., *Povijest hrvatske književnosti. Između Beča, Pešte i Beograda*, Golden marketing, Zagreb, 2003.
12. Maštrović, T., *Odabrana djela - Ivo Vojnović*, Riječ, Vinkovci, 1998.
13. Matković, M., *Ogledi i ogledala,I.,*Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 2001.
14. Šicel, M., *Povijest hrvatske književnosti. Moderna*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2005
15. Žeželj, M., *Gospar Ivo*, Centar za informacije i publicitet, Zagreb, 1977.

# *EGYPTIAN CULTURE IN CLAUDIA MILLIAN'S POEMS NOCTURNA EGIPTEANĂ (EGYPTIAN NIGHT) AND PISICILE (THE CATS)*

**Irina-Ana Drobot**
**Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest**

*Abstract: The purpose of this paper is to present Claudia Millian's poems Nocturna egipteană (Egyptian Night) and Pisicile (The Cats) in the international context of the Symbolist movement. The attraction to the exotic lands and cultures is present in Symbolist poems within the universal literature. The exotic elements can be mentioned directly, as in Egyptian Night, where we the recognizable symbolic elements of the Egyptian civilization's identity are present in the poem's setting: the pyramids, the Sphinx, and the scarab, together with practices common to the times, such as travelling in caravans. The poem Egyptian Night starts as a daydream, from watching the clouds. The elements of Egyptian culture suggest an emotional state of fantasy. The poem The Cats also introduces readers to a dreamworld, where the cat is presented like an Egyptian queen, an image suggested by the mentioning of the Kohl crayon used for eyes makeup, although the cats are called in the poem Egyptian priestesses. These comparisons, direct and alluded to, suggest an atmosphere of mystery while in the presence of a cat. Knowledgeable readers are aware that cats were worshipped in ancient Egypt. Dream analysis using the psychoanalytic method can liken cats to beautiful, seductive women. Readers can create intertextual connections with Baudelaire's Exotic Perfume, where the body of the loved woman leads to the poetic persona's daydreaming of a fantasy landscape. The approach used to analyse the poems comparatively will be reader-response criticism, combined with free associations and allusions.*

*Keywords: symbolism, intertextuality, reader-response approaches, exoticism, imagination*

## 1. Introduction

The paper attempts a comparison between Claudia Millian's poems *Nocturna egipteană* (*Egyptian Night*) and *Pisicile* (*The Cats*), based on the common reality they represent, related, in general to ancient Egyptian civilization. Both poems are concerned with another reality, namely an imaginary one, based on dreaming about a completely different reality, that of the ancient Egypt, as well as of related civilizations, such as the Moor one, mentioned in the poem *The Cats*, through the reference to the Moor skies.

The Romanian Symbolism reminds of Romanticism up to some point, especially in this case, with different worlds. However, the reaction against Realism is even more extreme than with Romanticism. With Symbolism, the retreat into an imaginary world, which is one of daydreams, since the ancient world is recreated according to the imagination of the poetic persona, taking all the liberties, is even more extreme than the one within Romanticism. With Symbolism, any element is invested with having a potential symbolic value, and symbols are created according to the will of the poetic persona. Daydreaming is present in both poems. In *Egyptian Night*, daydreaming is introduced right from the start, beginning with the mention of the clouds. Readers are all familiar with the way the clouds can take any shape, and with the way they can allow us to daydreaming just by watching them. In *The Cats*, there is a reference to daydreaming about the Moor sky, an experience which may or may not include the shape-taking clouds. Yet, once readers become familiar with both poems, they may consider that the sky looks like an unfamiliar territory ready to be explored in *The Cats*, and open to allowing readers to imagine anything. In the poem *The Cats*, readers are placed in front of a very vast territory, having no limits, just as imagination itself has no limits. The sky

is present in both poems, first, in *Egyptian Night*, where its presence is suggested by mentioning the detail of the clouds, which are taking various shapes, and second, in the poem *The Cats*, where it is presented as the Moor sky, of which the cats, from ancient Egypt, as it is implied, and which are like goddesses, queens, or mysterious priestesses, are dreaming of. The dreaming is attributed to the cats in the second case, while it is, likely, the dreaming experience of the poetic persona and, by extension of the readers, who are prompted to respond in the same way. The Moor skies are a reference to the Moor territories, now an exotic realm and mysterious civilization, just like the ancient Egyptian one, which can be reconstructed and, mostly, make us use imagination as a means to do this.

The sky becomes a synonym for the territory, mindset, and means of reconstructing through imagination of other civilizations which maintain their mysteries, since we do not know much about them nowadays.

History is, after all, a Romantic experience due to its potential to make us daydream and fill in the blanks when it comes to less known details just like archeologists do, in our perception. For the Romantics, which belonged to a movement previous to Symbolism, imagination was a means of understanding the world. The past becomes, in the case of the two poems by Claudia Millian analysed in this paper, a means of introducing the daydreaming experience, which in turn leads us towards exotic lands (Foster, 1982), which are half-real and half-fantastic.

The two poems will be analysed based on the translation from Romanian into English done by the author of the present paper, as other translated versions have not been found. It is beneficial to make available the text of the poems by Claudia Millian analysed in this paper to an international audience, as well as to allow international readers access to understand the textual analysis carried out in this paper.

## 2. Materials and Methods

### 2.1. Symbolism and its relationship to previous movements

The presence of Romantic elements in Romanian Symbolist poetry can be due to the similarity in these elements, as well as in the way Romanians identified them, by analogy with previous knowledge of a previous movement. We tend to build analogies and understand reality based on our previous knowledge. If we look at the international context and, especially, at the source of the Symbolist movement, which was France, we notice how they intended this movement to be. It started in a spirit of rebellion, against the conventions of French poetry (Pietrykowski, 2011; Schinz, 1930) which were felt much too rigid. The rebellion was also against the conventions set out by Realism, the movement before Symbolism. Realism had focused too much on the ordinary aspects of the reality before us. It had also focused too much on external reality, at least in the understanding of the poets willing to adopt Symbolism in their works. Symbolism marked a change towards the inner world. This inner world was associated with spirituality, with the experience of dreams, with preoccupation for exotic lands, with mystical states, but also with aspects such as decay and death, which are part of decadence. Religious experience could be found, in the works of the Symbolists, side by side with decay and decadence. Morbid aspects could be found, readers recall, in the works of E.A. Poe. Interest in the inner world can be related to the influence during the time of psychoanalysis, of the unconscious, to which manifestations such as dreams or daydreams can be associated. Symbolism marks a renewed interest in inner life, imagination, as well as exotic lands, which have been present within the Romantic movement as well. The difference can be related to renewed discoveries in the realm of the human mind, with the influence of psychoanalysis, together with the way in which otherwise Romantic elements are contaminate by the feelings of death and decay. For instance, in one of Ion

Minulescu's poems, the moon is likened to a skull. Symbolists rely on the power of suggestion of their visual images, and this is why an active participation on the part of readers is the key to understanding these poems. The visual images chosen correspond to states of mind, and readers are invited by the writer to participate in the interpretation.

It should be mentioned that the Romantic influences in Romanian Symbolism (Stajila, 2018) were noticed by critics in the works of Alexandru Macedonski, the poet starting this movement for Romanian authors. Symbolism started about two decades later in Romania compared to the situation abroad. There was reticence towards the decadent aspect and to the foreign influence on Romanian literature. The poet making Symbolist poetry go mainstream was for Romanian literature Ion Minulescu (Balţatu, 2023), husband of Claudia Millian. It is natural for them to have influenced each other's works, as they would interact daily and discuss their common interest, literature.

### 2.2. Reader-response criticism. The role of free associations of readers

It was likely under the influence of knowledge about Freudian psychoanalysis and free associations that Symbolist and Claudia Millian relied on the way readers could interpret their poems based on free associations. These free associations lead them to consider the poems by analogy with their own personal life experiences and feelings. Another role of free associations is that of allowing readers to resort to their previous knowledge of poems and literary works in general, by making connections, at intertextual level (Alfaro, 1996), with other texts. Free associations, therefore, become a tool which can be used to interpret the poem. Free associations also represent a tool which helps literary critics or knowledgeable readers to explain the way reader-response criticism functions.

Reader-response criticism (Mart, 2019) argues for the idea that readers have an emotional reaction to any text, without exception. They also rely on what they know not only to connect with the writer, but also to interpret the text. In order to interpret the text, readers rely on their background knowledge which comes from personal life experiences, as well as from their general culture, formed during their school years or from their own readings.

We can identify, in both poems by Claudian Millian which are analysed in this paper, a trance-like state which can be found in a state between dreams and waking up, or, better said, in a stage before falling asleep. In the poem *Egyptian Night*, the very title leads readers to think the poem is about daydreaming before actually dreamingvwhile asleep, two states which are interrelated and difficult to separate up to a point. Both dreams and daydreams are the work of the unconscious mind. We express wishes, fears, anger, and so on when we dream, as well as when we daydream. The only difference isvthat, during daydreams, we may control to some extent our fantasies. Dreams while asleep can feel more beyond our control.

The trance-like states start from daydreaming. In the poem *Egyptian Night*, everything begins as the poetic persona is watching various shapes in the clouds, right from the two lines of the first stanza:

> Bizarele concepții – norii
> Îmbracă veșnic alte forme,
> Oprind din cale călătorii,
> Spre siluetele enorme –
> Ce par când albe piramide,
> Când spectatoarele durerii,
> punandu-și umbrele livide
> Spre Kuffu, Kaffa și Mikery. (Millian, 1975, p. 50)

> These unusual creations – the clouds

Are continuously taking different shapes,
Making travellers stop along their way,
Glancing towards the gaint silhouettes –
Which sometimes look like white pyramids,
Sometimes like the witnesses to pain,
Clad in their pale shadows
Journeying towards Kuffu, Kaffa and Mikery. (*my translation*)

Watching the clouds take various shapes is just a pretext to let go of the fantasies about the world of ancient Egypt, an exotic realm, due to its different culture and mysteries. Readers understand that there are several trips presented in the first stanza: one is that of the clouds in the sky, carried by the current, the second one is that of the poetic persona taking along the readers on a trip towards fantasy, imaginary, exotic realms, the third is the literal trip of the travellers mentioned in the poem, while a fourth trip is that of the travellers focusing on a spiritual dimension, since they look upwards, towards the pyramids of famous pharaohs mentioned in the last stanza. It is part of geenral culture the fact that the pyramids of ancient Egypt were funerary monuments for the pharaohs, and had a highly spiritual dimension. The pyramids are literally very high, reaching towards the sky. The sky is considered in various cultures the place where gods, God, or divinity in general dwells. The sky is, therefore, associated with several dimensions: spirituality, as well as daydreaming, fantasy, mystical states, religious experiences. The heights towards which the travellers are looking can be interpreted as symbols for a high spiritual dimensions, for high aspirations, for their search of the Absolute. They can be, in this way, associated with pilgrims, being guided by the clouds, just as in the Bible we are familiar with the story f the birth of Jesus Christ and of the magi travelling towards the place of the birth of Christ guided by a star. This is all part of a general culture background shared by the poetic persona and by the readers.

The poem *The Cats* works again by free associations readers can make based on their general culture background on ancient Egyptian civilizations. They are introduced into an atmosphere of trance and daydreaming through the mention of the detail of the cats watching their owners through their eyelashes, suggesting in this way that they are in a state before falling asleep, with their eyes half open and half-closed, a time when the borders between fantasy and reality are mixed:

Cu ochi fosforescenți și oblici
Rămați în cearcăne de aur

Ca niște scumpe amulete -
Cavoul negrelor regrete…

Voi, preotese egiptene,
Sfidând stăpânii printre gene,

Visați mereu la cerul maur… (Millian, 1975, pp. 52)

Their phosphorescent and slanted eyes
Framed by golden, not dark circles

Like some expensive amulets -
The tomb of dark regrets…

You, Egyptian priestesses,
Defying your owners through your eyelashes,

Keep dreaming of the Moorish sky... (*my translation*)

The mention of the amulets, of Egyptian priestesses, of the Moorish sky, of the slanted eyes prompt readers to imagine a mysterious, ancient, as well as exotic realm, full of magic. We are used to reading fairy-tales about fantasy and exotic realms. Ancient history provides us not only with a far-away land geographically speaking, but also with a place far-away, back in time. The mystery is resented all the more. The exotic territory is moved in the sky: the Moorish sky, showing, on the one hand, the far-away distance between our world and their own, our movement from being down-to-earth towards rising up towards levels of imagination and spirituality, which allows us to see beyond what we know and beyond the world we have, concretely, around us.

The golden frames suggest a world of royalty and nobility, which can be both literal and figurative. The treasures and riches can be both concrete and spiritual, since we are familiar as readers with the spiritual, protective and healing powers that have been assigned to jewelry items and to precious or semiprecious stones.

The beautiful world of riches and mysteries is, however, not a purely utopic one. There is a contrasting detail which breaks off this perfect dream world, where everything appears to be idealized. This detail is introduced by the circles which, although they are made of gold, we know that they refer to the phrase dark circles around someone's eyes, a meaning which is, however, lost in the English translation, while it is obvious in Romanian. The solution found by the author of the present paper was to mention in the English version "Their phosphorescent and slanted eyes/ Framed by golden, not dark circles" (my translation), which added a detail not present in the original Romanian version. In Romanian, the word *cearcăne* means dark circles, and combined with golden, de aur, already includes the detail added in the English version in the meaning of the word. This detail, of the dark circles made of gold, is an oxymoron, which is a figure of speech that uses contrasting elements, which also have something in common. In this case, the circles are like frames, and are not dark but made of gold in the work of art. The detail of the dark circles under the eyes, which is transformed into circles of gold, framing the eyes, introduces readers to the idea that we tend to make reality more beautiful in art, as well as in our remembrance. The past is often idealized. The detail of imperfection introduces readers to a further atmosphere, which is somber, and is suggested by the tombs. These serve as reminders that life in this world is ephemeral, that history, while we romanticize the past and dream about it, is only a proof that all lives, no matter how great, such as those of pharaohs, which we associate with ancient Egypt, end. The ancient civilization of Egypt, no matter how great and developed, also ended. Nothing lasts in this world, readers infer. All we are left with are our dreams, of dreaming about the Moorish sky. Even the sky can be associated with the afterworld, or a world beyond this one, about which we can only dream, not having any proofs of its existence. The beauty of the exotic world is, therefore, accompanied with anxieties related to death, which is the inevitable end of us all. This is the way the element of decay, morbid elements, and decadence is represented in the poem *The Cats* by Claudia Millian, creating a strong contrast between the beauty and greatness of an ancient civilization and the inevitability of death.

One other issue encountered in translating from Romanian into English is the word *stăpâni*, translated into English in this context as *owners*, since we are referring to the owners of the cats as pets. However, *stăpâni* in Romanian mean both *owners* and *masters*. The word master refers to someone situated, even more obviously that the word owner, higher than the persons defying them. The cats are very defiant in their behaviour, and this is a known fact,

which makes the choice of word *owner* sound reasonable, once we have a common experience of knowing that we can never own a cat and that the cat will always be, in fact, the master of the house. Cats are known to be very independent.

The world down here, or the everyday reality is represented through cats as pets, and the borders between this world and a fantasy world are erased since we always attribute to cats images of goddesses and we personify them. In dream analysis, from a psychoanalytic perspective, they can symbolize highly seductive women. The fact that cats were worshipped as goddesses in ancient Egypt, therefore, comes as no surprise.

The above is just a first part of the poem *The Cats*, which was divided into two sections by the author of the present paper based on the way the poem is formally built. After three groups of two lines, there comes a one-line portion. The one-line portion introduces the readers into an imaginary, fantasy, magical realm. Before this first line, we are situated in a world between fantasy and reality. What follows is an unsymmetrical second part, based on its form, of five groups of two lines each and then the ending, a one-line portion:

Visați Berberii și efebii
Cum în cântări vi se prosternă;

Pe fondul albei piramide,
Visați reginele livide,

Cu ochii înnegriți de Kohl
Cu umerii și gâtul gol;

Visați o viață de lumină,
Ca îmbătate cu morfină!...

Cu ochi fosforescenți și oblici
Rămați în cearcăne de aur,

Visați, visați la cerul maur… (Millian, 1975, pp. 52-53)

You dream of Berbers and ephebes
Kneeling before you like in the odes to you;

On the background of the white pyramid,
You dream of pale queens,

Their eyes dark, contoured by Kohl
Their bare shoulders and neck;

You dream a life of light,
As if you were drunk on morphine!

Your phosphorescent and slanted eyes
Framed by golden, not dark circles

You are dreaming, on and on, of the Moorish sky... (*my translation*)

The one-line ending the first part of the poem, as delimited by the author of the present paper, introduces us to a more detailed second part, where the fabulous world is at its peak. Here we are also presented with a comparison under the form of an interplay between the images of the ancient Egyptian queens and the cats in ancient Egypt, to the point we realize they are so similar, if not the same. The image of the queens and goddesses overlaps, the comparison being expressed not directly, or indirectly, as we are used in poems, but under the form of a game, reminding of a world of dreams, where cats are, as discussed in relation to psychoanalytic dream interpretation, interpretable as seductive, beautiful women.

Once again, in this part, we notice the presence of the element of decay, through a reference to illness or incoming death: the queens are pale. Likely, they can be already dead, embalmed and left in monumental buildings serving as their tombs so that their souls can reach the heavens, just as the building reach towards the sky. The reference to being drunk and morphine, a drug believed to increase creativity and to introduce us to states of trance and allowing us to reach spirituality, mysticism, and fantasy world reminds of the world described by Charles Baudelaire, in Exotic Perfume. Knowledgeable readers can make intertextual connections, and consider that the perfume can have a similar role as morphine, of awakening the senses, of heightening them, of helping us move to alternative perceptions of this world. Readers are led through a similar process by considering the cats, familiar everyday life pets, in connection to the cats which were considered goddesses in ancient Egypt. Their attitude makes us dream, and we are transported like this to realms of fantasy.

The pale shadows in the first stanza of *Egyptian Night* correlates very well with the ideas having been derived through interpretation of the poem *The Cats*. The paleness associated with the pyramids can suggest a spiritual realm, hoped to lie beyond the world down here on earth. The correlation between the ephemerality of life and the greatness of the pyramids and of the power of the ancient Egyptian rulers is present in both poems, serving as a powerful contrast.

The references to death and to the ephemerality of life are reinforced, or confirmed, since they are present in clearer details in the second stanza of the poem *Egyptian Night*:

Și norii, unul câte unul,
Se fac o pubere și-un fum,
Ca-n clipa când nebun, Simunul
Îngroapă caravane-n drum…
Târziu se desenează-n zare,
Pe fondu-nchis, o pată blondă:
Un Sfinx – vechi semn de întrebare –
Și-o siluetă vagabondă: (Millian, 1975, p. 50)

And the clouds, one by one,
Turn everything to dust and ashes,
As in the moment when the crazy Simoom wind
Buries caravans in its way...
Much later on, far away, we see the contour,
On a dark background, of a blonde spot:
A Sphinx – an old question mark –
And a wandering silhouette: (*my translation*)

Everything turning to dust clearly suggests the ephemerality, which is represented using concrete, visual images. The caravans are destroyed by a very strong, hot and dry wind present in the Sahara. The two poems by Millian form, together, a very coherent fantasy

world of ancient Egypt. It is a world of exoticism, but also of fragility and of decay. This can be seen in connection with the fragility of the world of dreams. The beautiful visions in dreams and daydreams are destroyed by waking up, as they simply vanish, bringing us, therefore, down to earth. The Simoom can be seen as a symbol for destruction and decay by passing time. The Sphinx can be seen as a spiritual symbol, but also as a symbol of mystery. We do not know how and why it was built. We only have various scientific hypotheses available. The silhouette that is wandering can be seen as a symbol for the way we are all wandering through life. Conceptual metaphor theory introduces us to the idea that life is a journey. This metaphor is identifiable in this poem very clearly.

The third, and last, stanza of the poem *Egyptian Night* continues along the same idea of passage of time, and decay of everything that is around, especially human lives:

> Fantoma – luna rătăcită –
> Desen și colorit spectral,
> Pe-o piramida ascuțită
> Îmi pare-o mască de șacal
> La care vin să se închine –
> Cu scarabeu-n piept – Berberii,
> Și visătoarele regine
> Din Kuffu, Kaffa și Mikery. (Millian, 1975, p. 50)

> The ghost – the lost moon –
> In a spectral drawing and coloring,
> On top of a pointed pyramid
> Looks like a jackal mask to me
> To which they come to worship -
> With a scarab on the chest - the Berbers,
> And the dreamy queens
> From Kuffu, Kaffa and Mikery. (*my translation*)

We see, gradually, in the poem Egyptian Night, a move from a world believed to be of beautiful dreams, to a world that grows more and more somber. We move from creating fantasy world to reflecting on the destruction of all that has been built and has been beautiful in history. There is, however, still a hint of hope. The moon to which the travellers go to pray is a symbol of spirituality and hope for the afterlife. The fact that even the queens come to worship the moon shows that even the queens are subject to the same fate. The queens, described as dreamy, can be confused with the cat goddesses. Even worshipping certain gods and goddesses is ephemeral, as times change and even religious faith changes from one civilization to another.

The dreamy queens in *Egyptian Night* and the dreamy cats in *The Cats* form, for knowledgeable readers, having read both text, a very similar and coherent image. Readers can, therefore, establish intertextual connections even between two poems by the same author. Readers enter, just like the poetic persona and all the travellers, or pilgrims in the poem *Egyptian Night*, a fantasy world which is part of the poetic universe of Claudia Millian.

**3. Results**

Being part of the Symbolist poetry movement has led to the creation of personal and easily identifiable styles and poetic universes for various poets. While readers can establish references to the usual, specific traits of the Symbolist poetry in the works of Claudia Millian,

we notice how the features of the movement are creatively introduced into her work. She manages to make very powerful and memorable contrasts in her works, between the aesthetic beauty of the exotic worlds and the sense of ephemerality, suggested through images of death, illness, and decay.

Fantasy is part of everyone's life. We can refer back to Freud and to the important place the unconscious occupies in our lives, even in the waking state. Free associations can allow us to follow a train of thought which is similar to creating a fantasy world, where one idea or image leads to another. Millian seems to have put this into practice into her two poem. We find guiding and common ideas and images in her two poems. We infer from interpreting these poems her preoccupation with the beauty of fantasy worlds, as well as with the brutality of everything in this life and world ending. While we create very beautiful worlds, through our imagination, or as part of building civilizations and cultures, we can lose them anytime. Destruction is also a given in this world, just like creation and the capacity for creativity are.

The mechanism of analysing dreams works the same way as we decode the figurative language of a poem, and the same way as we analyse symbols present in a poem. The analysis in both cases is based on the context, as well as on various clues, as well as on the interplay between literal, concrete and figurative, abstract meaning, as we have seen in the case of these two poems by Millian.

Through free associations, readers can decode the meaning of the poem, as well as establish intertextual connections with other texts. Readers can also carry the reflections they decode in the poems further, starting to reflect on their own after finishing reading and understanding the poems.

## 4. Discussion and Conclusions

Poems are interpretable, and left to the understanding of readers with a variety of cultural backgrounds and personal life experiences. As we have seen in the case of the two poems by Claudia Millian, however, there is a context we can start from, in this case Symbolism, both at international and national level. Further on, some images, words, and phrases suggest common reference points, which are easily identifiable. Every reader, as we can see based on reader-response criticism, can bring his or her own contribution to the understanding of a poem. We do not need to stick to the question: What did the author mean? What was his or her intent? which are stereotypical questions that were found, in the near past, in all Romanian literature textbooks. Of course, answering these questions did imply that each pupil would bring their own contribution through telling their own opinion. Nowadays, matters are made clearer through the focus on and encouragement of self-expression, which is a distinctive trait of individualist societies.

The Symbolist movement can be understood in parallel with this need for innovation and breaking free from moving around previously established rules and cannons. Symbolism marks the beginnings of what knowledgeable readers perceive as the modern mindset (Burlacu, 2021), where the individual is questioning the conventions and rules set out by society.

The alternative worlds proposed through daydreaming in the poems by Millian are means of expressing individual opinions and reflections, not simply taking refuge from reality. Even within the fantasy and exotic worlds, the connection with the real world remains, through the awareness of the limited time of human lives and even of civilizations.

**BIBLIOGRAPHY**


Alfaro, M. J. M. (1996). Intertextuality: Origins and development of the concept. *Atlantis*, 268-285.

Balţatu, L. (2023). Gama variată a sentimentelor în lirica lui Ion Minulescu. In *Ştiinţă, educaţie, cultură* (Vol. 3, pp. 285-288).

Burlacu, A. (2021). Luminița Bușcaneanu: o viziune postmodernă asupra poeziei simboliste românești. *Limbă Literatură Folclor*, (2), 67-73.

Foster, S. W. (1982). The Exotic as a Symbolic System. *Dialectical Anthropology*, *7*(1), 21–30. http://www.jstor.org/stable/29790056

Mart, C. (2019). Reader-response theory and literature discussions: A Springboard for exploring literary texts. *The New Educational Review, 56*(2), 78-87.

Millian, C. (1975). Cantari pentru pasarea albastra. Editura Minerva, Bucuresti.

Pietrykowski, W. (2011). From Poe to Rimbaud: A Comparative View of Symbolist Poetry. *The Journal of Undergraduate Research at Ohio State, 2.*

Schinz, Alfred. (1930). "Literary Symbolism in France." PMLA. 18, pp. 273-307.

Stajila, E. (2018). Caractere esențiale ale simbolismului românesc. In *Integrare prin cercetare şi inovare.* (pp. 73-77).

# *AN ANALYSIS OF THE POEM SIMFONIA TACERII (THE SYMPHONY OF SILENCE) BY CLAUDIA MILLIAN*

**Irina-Ana Drobot**
**Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest**

*Abstract: The purpose of this paper is to analyse Claudia Millian's poem Simfonia tacerii (The Symphony of Silence) based on the literary movement to which it belonged and based on today's readers' perception, within the theory of reader-response criticism. The poem is not restricted to the enjoyment of readers living at the time when Symbolism was influencing literary works and reflecting emotional realities. The experience presented in this poem is universal, since during any historical period human beings can feel alone. The phrase in the title is an oxymoron, as silence is opposed to sound, suggested by symphony. Present-day readers may associate the symphony of silence with another similar oxymoron found in an American folk rock song, The Sounds of Silence, by Simon and Garfunkel (1964), which is a proof of the universality of the experience. The word symphony suggests a more melodious and harmonious approach to the same contrast, and it is accompanied by further fantasy and even exotic images, to the point where a synesthetic experience is created. The effect is all the more powerful as readers are transmitted a negative experience, the one of loneliness, yet the beauty of the imagery compensates with this feeling, recalling the nostalgia we all feel for a lost love.*

*Keywords: symbolism, intertextuality, reader-response approaches, oxymoron, fantasy*

## 1. Introduction

When we read a poem belonging to a literary movement of the past, our understanding of it is not restricted to the features and to the context of the respective movement. It is impossible for us to put aside the mindset of today when looking back on a text belonging to the past. In addition, our understanding of the past is only a reconstruction, based more on our imagination stating from previous interpretations from existing resources of documentation.

Such a reaction can be explained through reader-response criticism (Mart, 2019). We come with a background, as well as with various emotional reactions based on our personal life experience and on the way our mindset has been shaped by the society, culture, and times we are living in. This explains why we can relate to a certain poem even outside the context provided by the literary movement to which it belongs. We can look at it as an independent text, being valuable in its own right. This is the point the present paper wishes to prove when examining, comparatively, the poem *The Symphony of Silence* by Symbolist poet Claudia Millian and the lyrics for the popular American folk rock song from 1964 by Simon and Garfunkel, *The Sounds of Silence*.

Clearly, the two examined texts cannot be more different, at least at a first sight, once we consider their genres: poetry and folk rock song lyrics, and, what is more, they belong to two different media. However, also from a first look, we notice the obvious similarities between their titles. The symphony and the sounds of silence evoke, in the readers' minds, a contradictory placing together of two terms. We know that we could say that it is either silence, or something that breaks it, such as a symphony or one single sound. This is a figure of syle known as an oxymoron. While, at first sight, it is made of two completely opposite terms or images, or, in this case, auditory sensations, these elements can also have a sense of connection. The symphony and the sounds of silence are connected by the underlining of the weight of this silence, to the point where we feel as if we can hear it. The word symphony,

however, is more detailed, and more easily associated with a refined kind of sound, music. The sounds of silence could be any sound, as it is a general term. However, while this term is general, it can open the possibilities for readers to imagine any sounds, from human speech to music, to suggesting the presence of another person.

Both texts are based on a common experience, that of an overwhelming silence, which leads us readers to think about absence of a true connection to someone, at least starting from the text we are already familiar with, the one represented by the song lyrics. Millian's poem is not that widely known and popularized.

The focus will be, however, on the poem by Claudia Millian, and the song lyrics will only be there as an example of the way in which readers rely on their previous experience with other texts related to the same aspect in their everyday lives, silences and, by extension, loneliness.

## 2. Materials and Methods

The analysis carried out in the present paper will rely on a comparison between the two texts based on textual analysis. Reader-response criticism will also explain how readers respond to a certain text and engage with it, participating in a dialogue not only with the poetic persona, but also with themselves, as they can start reflecting on their own life experiences.

Claudia Millian is a representative poet of Romanian and international Symbolism (Balţatu, 2023; Burlacu, 2021; Pietrykowski, 2011; Schinz, 1930; Stajila, 2018).

In the 1975 edition of Claudia Millian's poems, seven stanzas were selected to be presented to the reading public for *The Symphony of Silence*. We can divide these stanzas into two three, based on their contents. The first three stanzas form the first part of the poem. These stanzas contain reflections that can belong to a poetic persona of any age, and who is not necessarily part of the Symbolist movement. The second part of the poem is composed by stanzas four, five, and six. These stanzas introduce readers into a specific fantasy world associated with the Symbolist movement, since we are familiar with how much exoticism (Forster, 1982) was an identifiable feature of this movement. Even so, this second part, by including a reference to the refuge taken in a dreamworld, could belong to any age just like the first part. Both part contain universal human experiences. When we feel alone, we can start finding compensation in a world of dreams, or, more specifically as in this case, daydreams, as the poetic persona seems very much aware of the fantasy. The third part of the poem, the poetic persona returns to the reality that we were presented with as readers in the first part. In this third part, the poetic persona admits she is alone. Readers experience this third part as a breaking down of the daydream, dream, or, more generally, fantasy world. It is a return to reality. The fantasies have ended, and the poetic persona tries to deal with the loneliness cause by the loss of the loved person.

The stanzas present in the poem *The Symphony of Silence* by Millian (1975) are translated by the author of the present paper. No other translated versions have been found available by the author of this paper, so she created her own translation in order to be able to carry out textual analysis in the English language. For the sake of clarity of the analysis done in this paper, the author has considered necessary an English version which should be understood by an international audience.

The first stanza is presented below, both in the original and in its translated version:

> Nu-i nimeni… E tăcere și-n aer e pustiu…
> Nu-i nimeni, nici o umbră și nici un pas pe stradă,
> Nu-i nimeni să-mi șoptească când ceasul e târziu,
> Când stau ca o statuie pe vechea balustradă…

Nu-i nimeni să mă cheme și nimeni să mă vadă. (Millian, 1975, p. 54)

There is no one... There is silence and the air is deserted...
There is no one, not a shadow and not a footstep in the street,
There is no one to whisper to me when it is getting late,
When I sit like a statue by the old railing...
There is no one to call me and no one to see me. (*my translation*)

The silence feels overwhelming for the poetic persona in this first stanza. The poetic persona feels, after all, alone, with nobody else around to understand her. Since the topic of this poem is a lost love, as we readers later find out, we infer that the loved person was the only one to whom the poetic persona managed to genuinely connect with emotionally and communicate with.

This first stanza resonate with the impossibility of genuine communication expressed by Simon and Garfunkel's (1964) song lyrics *The Sounds of Silence*, which we can identify in the following two lines: "In restless dreams I walked alone/ Narrow streets of cobblestone," where concrete reality and visual images express a psychological reality. Walking alone resonates with actually feeling alone, and, more than that, isolated. Other lines from the song lyrics by Simon and Garfunkel (1964) reinforce the feeling of loneliness, based on not actually connecting with and understanding the person we are talking to: "Ten thousand people, maybe more/ People talking without speaking/ People hearing without listening."

The lines from the song and the lines from the beginning stanza of Millian's poem can make readers feel that they are witnessing the confession of a familiar experience.

In the second stanza of Millian's poem, we are presented with images which can be associated with fantasies, illusions, suggested by the blue chimeras, pain, which is suggested by the wax masks, as well as with extreme isolation, suggested by the absence of shadows and sounds of footsteps along the road:

În cer adoarme gloata albastrelor himere
Și-n zare se sting pomii sub voaluri roz de fum,
În flori sunt măști de ceară cu rictus de durere,
În sferă e uitare ca-n sufletul postum…
Nu-i nimeni, nici o umbră și nici un pas de drum… (Millian, 1975, p. 54)

In the sky, the crowd of blue chimeras sleeps
And in the distance the trees go down under pink veils of smoke,
In the flowers there are wax masks expressing pain,
In the sphere there is oblivion as in the posthumous soul...
There is no one, not a shadow and not a footstep on the road... (*my translation*)

Just like in the Romantic poems, nature is seen in strong connection with human emotions. The trees disappear, or "go down," especially "under pink veils of smoke," showing how not even nature is eternal. Everything living is ephemeral in this world. This is how we can lose everything, and remain alone: "There is no one, not a shadow and not a footstep on the road..." The sadness associated with the experience of loneliness, caused by the absence of the loved person, continues in the third stanza of Millian's poem:

Atunci deștept trecutul din albe odelete:
Trecuta mea iubire defunctă timpuriu –
Voi nu știți că-n tăcere plâng negrele regrete.

Și nu știți întristarea amurgului târziu,
Când nimeni nu-i cu tine și-n spațiu e pustiu… […] (Millian, 1975, p. 54)

Then the past awakens out of the blue:
My past love that much too early died–
You don't know that in silence I cry over dark regrets.
And you don't know the sadness of the late twilight,
When no one is with you and there's an empty space... (*my translation*)

Readers understand that the moment when the two lovers were together is situated, nostalgically, in the past. The love story of the couple mentioned in this poem died much too early, we are told. The poetic persona clearly regrets breaking this bond, or this relationship ending. Readers are not told the reasons for this break-up, yet they are told that the poetic persona deeply regrets this parting with her loved one. Readers realize that the poetic persona feels alone, and that there is something missing in her life due to this breakup. The love story is preserved in memory, yet the poetic persona does not feel understood by anyone else. Readers infer that the lost love was a relationship of genuine bonding and understanding, a time when the poetic persona did not feel alone. Finally, someone had understood her, and she had formed a genuine emotional connection with her lover.

The fourth stanza in Millian's poem marks her affliation with Symbolism, through her creation of fabulous, fantasy, imaginary worlds. The realm seems like an exotic one, full of brocade decorations, with dreams, with a wide array of the experience of the senses, such as the fragrant vases. The Byzantine temples are also associated with another world:

Pe sus se-ntind ca-n vise, decoruri de Brocard
Cu vaze parfumate și reliefuri fine,
Cu buze de garoafe și cu priviri ce ard,
Cu chipuri pătimașe ca-n temple bizantine
Și pe covoare albe, te reînviez pe tine… (Millian, 1975, p. 54)

Brocade decorations stretch like a dream from above
With fragrant vases and fine shapes,
With carnation lips and burning eyes,
With passionate faces like in Byzantine temples
And on white carpets, I revive you again... (*my translation*)

In the last line of the fourth stanza, readers are presented with the confession of the poetic persona, reviving the memory of the loved person. This image resonates with the Symbolist resorting to an imaginary reality, or to a fantasy, exotic realm:

Ești prinț: pe haina-ți verde plâng tristele opale,
Rubinul sângerează brodatele-ți pagodă,
Și ametista plânge pe degetele-ți pale…
Ești print… și jos poporul îți întonează ode…
Iar eu sunt efigia nebunelor voivode… (Millian, 1975, p. 55)

You are a prince: sad opals cry on your green coat,
The ruby bleeds your embroidered pagoda,
And the amethyst cries on your pale fingers...
You are a prince... and down below the people sing odes to you...

And I am the effigy of crazy voivodes... (*my translation*)

The past is seen in a very strong connection with an exotic world. Indeed, this exotic world is seen in the details presenting the loved person as a prince. The setting includes precious and semi-precious gemstones, as well as the figure of the prince seen as a figure worth worship. Knowledgeable readers can draw parallels between the relationship between the people and their rulers, or between people and the gods, or various representatives of divinity. In love relationships, a similar experience of worship can be found, which is visible in Millian's poem, and especially in the fifth stanza presented above. The prince can be considered to be, figuratively, the ruler and owner of the poetic persona's heart. Readers can also consider parallels between the love experience and fairy-tales, where the loved person is seen as a prince.

The sixth stanza can be understood as an urge for lovers to enjoy the moment:

Să ne iubim acuma… Să ne iubim ca-n clipa
Când își descheie sânii cameliile roșii…
Când fluturii pe roze își tremură aripa
Și-n zarea violeta se-mbie chiparoșii…
Să ne iubim… E noapte și vor cânta cocoșii… […] (Millian, 1975, p. 55)

Let's love each other now... Let's love each other like during the time
When the red camellias open their breasts...
When the butterflies' wings tremble over the roses
And the cypresses are soaked in the violet horizons...
Let's make love... It's nighttime and the roosters are going to start singing... (*my translation*)

The present moment is, clearly, a fleeting one, since the poetic persona feels that the present moment is the most they can have. After all, the present moment is the moment of daydreaming, which can end abruptly any time, since "It's nighttime and the roosters are going to start singing..." This line suggests that the two lovers have only the present moment and that they should hurry, before everything falls apart. Their love is just part of an ephemeral, and fragile, fantasy. They may be imagining their life together, or they may simply recall the good moments they had together, moments which they wish to extend, and can only do so in daydreams. The world of fantasy in this case is the world of the couple loving each other. The moments when they are very close together and able to genuinely communicate are preserved in memory. Memories are lived again through fantasies. Readers are familiar with the idea that lovers can create their own world, and that love is an emotion restructuring our entire perception of reality. We are, after all, isolated in our own reality, based on our own perception of the world. Once we manage to have a common perception of the world around us with someone else, this can be considered a moment of genuine communication,

The seventh, and last, stanza, of Millian's poem *The Symphony of Silence* refers to a repetition of the lines in a previous stanza, namely the second stanza. This repetition serves as a reminder to readers that our fantasies are limited, and ephemeral, just as various life stages can be, and just as various moments in our lives can be. Forgetting can become an experience of isolation, especially since nobody else related to us once someone's lfe has ended:

În cer adoarme gloata albastrelor himere
Și-n zare se sting pomii sub voaluri roz de fum,

În flori sunt măști de ceară cu rictus de durere,
În sferă e uitare că-n sufletul postum…
Nu-i nimeni, nici o umbră și nici un pas pe drum!... (Millian, 1975, p. 55)

In the sky, the crowd of blue chimeras sleeps
And in the morning the trees are extinguished under pink veils of smoke,
In the flowers there are wax masks of pain,
In the sphere there is oblivion as in the posthumous soul...
There is no one, not a shadow and not a footstep on the road! (*my translation*)

The life incidents present in the seventh, and last lines have also been part of the second stanza of this poem. These lines are clearly there to show that the changes in the poetic persona's life are there to stay. The poetic persona experiences these changes not simply as ephemeral, but as a frequent part of their world. Nobody along to accompany them along this path can be seen as part of the symbolism of this world, situated in-between. The isolation becomes, all the more, noticeable, for the poetic persona, in this final seventh stanza, where details of nobody being present, not even a soul, shadow and no footstep on the road are experienced as extreme isolation from the others.

Lack of emotional connection finds its correspondent in images of loneliness and isolation. The intertextuality (Alfaro, 1996) established with the song lyrics to the song of Simon & Garfunkel, *The Sounds of Silence*, deepens and underlines this experience of impossibility of true communication,

**3. Results**

The present paper has shown an original contribution through translating the poem *The Symphony of Silence* from Romanian into English, alongside its interpretation based on textual analysis. The silence becomes a symbolic image, since it refers to lack of genuine, close communication. Readers are familiar with isolation from previous literary movements, such as the Romantic movement. We can also draw analogies with the Modernist impossibility of genuine communication and with the way we are all alienated in urban settings, once we break off connections with rural sense of solidarity and community.

**4. Discussion and Conclusions**

The paper has shown how we can relate to an aspect that is common to Romanticism, Symbolist, and Modernist trends. This aspect is that of loneliness, isolation and alienation from the others. We may wish to feel emotional connections with the others, yet the impossibility of genuine communication can lead us to the opposite effect, that of alienation instead of human connection.

The antidote offered by this poem is that of finding refuge in imagination, while we need t come to terms with life during the present times, when communication is no longer genuine and when it is no longer so easy to connect with someone else.

The lack of communicative connection is resented as a lack of reaching a common understanding, which is a familiar feeling in an individualist society. Collectivist societies had emphasize the importance of the experience of sticking together, and acting in the interests of the community. Individualism argued for a sense of independence from the others, which also led to a difficulty in communication with the others.

Individualism was experienced as a radical break from tradition and from the world we had been familiar with.

**BIBLIOGRAPHY**


Alfaro, M. J. M. (1996). Intertextuality: Origins and development of the concept. *Atlantis*, 268-285.

Balţatu, L. (2023). Gama variată a sentimentelor în lirica lui Ion Minulescu. In *Ştiinţă, educaţie, cultură* (Vol. 3, pp. 285-288).

Burlacu, A. (2021). Luminița Bușcaneanu: o viziune postmodernă asupra poeziei simboliste românești. *Limbă Literatură Folclor*, (2), 67-73.

Foster, S. W. (1982). The Exotic as A Symbolic System. *Dialectical Anthropology*, *7*(1), 21–30. http://www.jstor.org/stable/29790056

Mart, C. (2019). Reader-response theory and literature discussions: A Springboard for exploring literary texts. *The New Educational Review, 56*(2), 78-87.

Millian, C. (1975). Cantari pentru pasarea albastra. Editura Minerva, Bucuresti.

Pietrykowski, W. (2011). From Poe to Rimbaud: A Comparative View of Symbolist Poetry. *The Journal of Undergraduate Research at Ohio State, 2.*

Schinz, Alfred. (1930). "Literary Symbolism in France." PMLA. 18, pp. 273-307.

Simon & Garfunkel. (1964). The Sounds of Silence. Song Lyrics. https://lyricstranslate.com/ro/disturbed-sound-silence-lyrics.html

Stajila, E. (2018). Caractere esențiale ale simbolismului românesc. In *Integrare prin cercetare și inovare.* (pp. 73-77).

# *STORY AND HISTORY IN KEN FOLLETT'S TRILOGIES*

**Lucreţia-Dorina Loghin**
**Lecturer, PhD, „Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca**

*Abstract: History and its influence on various fields of activity, whether social-cultural, scientific, or predominantly artistic has been the object of interest and research that has long been carried out in all of the mentioned fields with notable results. A viable correlation is the one between history and literature. Fictional works are much indebted to the findings in the domain of history, which are processed to avail specialized applications. Among the many writers who have resorted to history as a source of information for their own work is the contemporary author Ken Follett, whose interests and passion have long been in and for the past and its many stories. The present article focuses on how Follett applies such information to fit it into the economy of his novels in which, while using verified documentation, he proposes to revisit the past and give it a fictional and non-fictional blended original interpretation.*

*Keywords: storytelling, literary fiction, fictionalized history, postmodernist hybrid text, communicative functions*

**Introduction**

Imagination is the faculty that expands the limits of our physicality. We resort to it practically all the time as a result of a genetic mechanism of adaptation and development. Whether we are artists or not, we benefit heavily from its incommensurable support. Our creative power is but one consequence of the way imagination aids us. The products of our imagination are everywhere and are the conspicuous proof of the progress of our species through centuries.

It is interesting to see that the mechanism according to which the figments of our imagination work does not lie in the originality of our thinking but is rather the expression of previous influences: the books we have read, the performances we saw, our communicative interactions, the experiences we have undergone. In this sense, history helps us much more than may think. It is something told by others according to verified information acquired either directly or indirectly; it is an account based on evidence that was proved to exist and can help us to justify arguments and assertions about times and people long or not so long gone by.

History, due to its retrospective nature, revives facts of life, entire contexts along with what once used to configure them. In doing this, history resorts to storytelling. This strategy will ensure the 'legitimacy' of those contexts and make them part of the universal cultural and spiritual heritage of our species. The validity of the facts told by history is rendered by the vestiges of those periods, which also become the indispensable constituents of the functional mechanism of historical narratives. It is around them and with them that the stories are created. However, employing history to build up a 'story' also requires careful selection of information from appropriate sources. Reliability is indispensable in the process of judicious documentation, which, in turn, ensures the credibility of the information built into the text.

Art, in this case, fictional creation, often exploits such sources as the foundation and also substance used to generate their own stories. These stories become the communicative material for message transmission, They represent the linking element between the two poles

of this communicative process: the author, who sources the message, and the reader, the recipient of the message.

The stories told by history have always been used by writers of all times. Without being a singular example, the Welsh writer Ken Follett, whose experience and craft are backed by more than thirty years of constant forging, has managed to concoct in an original way material that combines verified scientific fact with fiction.

Concrete historical support facilitates the organization of the structure of the narrated text but in its absence, imagination remains the sole vehicle to fulfil the creative function. In the afterword to *An Imaginary Life*, Malouf writes: " We know very little about the life of Ovid, and it is this absence of the fact that has made him useful as the central figure of my narrative and allowed me the liberty of free invention since what I wanted to write was neither historical novel nor biography, but a fiction with roots in possible event,"[1]

Foillett's books are extremely dense in detail and each textual component such as plot, character, setting, point of view, or conflict is configured with and around rich informational material carefully adapted to serve the communicative-descriptive purpose. His books also contain peritextual elements of his own choice, which he decides to add and which, apart from the referential function, fulfil a phatic function as well. These are maps, quotations from various sources including the Bible, synopses and dedications. These are meant to add supporting informational substance necessary for the accessibility of the global meaning of the text or for the elucidation of certain subtle details that would be either overlooked or would even remain unapprehended. Since Follett's texts are stories, the linguistic functions described by Jakobson are at work in them too. The poetic function is probably prevalent, due to his skill in 'playing with' the ideas and in orchestrating the meanings so that they would accord with the textual configuration and purpose of the message he wishes to convey through it. And there is also the emotive function, fulfilled by the rendering of the feelings and attitudes of the characters. The conative element, by means of which his stories persuade, is present, especially in close conjunction with the referential function.

In his extremely cinematic texts, the author applies a subtle technique according to which the message is born as a result of the participation of the elements that stimulate the reader's visual, audio, smell, and taste capacities of reception. One can almost touch and feel the texture of the objects described there. The mastery with which he resorts to the use of synergy to build up a narrative structure makes them unique. In terms of the nature of the thematic areas, Follett combines them osmotically. In his historical novels, history and fiction blend to forge an original new context, one that can be regarded as either fictional history or historical fiction. Either way, they challenge the reader to reconsider their position regarding the reception of a book and accept his invitation to see things from multiple perspectives, yet globally, in an integrated manner.

There are plenty of examples of fiction that treat historical themes and no doubt, all have their merits, which grant them a well-deserved and stable place in the history of this genre. Walter Scott's novels are but one of these numerous examples. If we look, for example, at *Rob Roy*, the novel he wrote in 1817, we see the character rather than the historical figure that lived and died back in those remote times. However, the readers' flexible approach agrees with the validity of both (Stevenson 2004)." […] There are two Rob Roys. One lived and breathed. The other is a good story, a lively tale set in the past. Both may be accepted as 'valid', but they serve different needs and interests."[2]

[1] David Malouf, *An Imaginary Life*, Afterword, p.90.
[2] David Stevenson, *The Hunt for Tob Roy: the Man and the Myth*, p 204.

Before writing *The Name of the Rose*, Eco researched whatever historical material he could find. Any source he considered relevant was used and adapted in such a way as to fit into the economy of his own literary production. Researching for his novels was often a lengthy and arduous task. "If something new had not occurred, I would still be wondering where the story of Adso of Melk originated; but then, in 1970, in Buenos Aires, as I was browsing among the shelves of a little antiquarian bookseller on Corrientes, not far from the more illustrious Patio del Tango of that great street, I came upon the Castilian version of a little work by Milo Temesvar, *On the Use of Mirrors in the Game of Chess*. […] I concluded that Adso's memoirs appropriately share the nature of the events he narrates: shrouded in many, shadowy mysteries, beginning with the identity of the author and ending with the abbey's location, about which Adso is stubbornly, scrupulously silent."[3]

*The Name of the Rose*, a postmodern historical novel and an example of 'opera aperta,' is a text that opens itself to multifarious interpretations at various levels which are directly dependent on the reader's choice. Follett may not have adopted the same stance when he wrote his historical novels, but the modern approach lies in the manner in which he restores the past by reimagining it "in unconventional ways." He too contributes in an original way to the formation of a new type of reading that offers "worlds" that the new type of reader will easily identify as their own. (Tuck Rozett, 2003) This implies a reversal technique where history is fictionalized and fiction is historicized in a manner in which this back-and-forth shift is imperceptible for the reader, who can enjoy the experience of reading a new type of hybrid text. This can be harder to apply in the case of the employment of verified historical facts but allegedly easier when legend or myth is exploited. The higher degree of acceptability and facility to process and integrate the latter kind of material could be ascribed to the similarity of their semantic context. Follett's historical fiction is a crafty mélange of real and imaginary that invites the reader to partake in an experiment. The past is re-created so that it can be understood 'from within,' through direct and personal experience of a series of events selected and proposed to us by the author. Characters and stories, truth and figment, history and literature fuse to form one compact meaningful context that wants decoding through experimentation and direct involvement in its complex universe. The narrative flows meaningfully, crossing bridges that connect ideas in time and space.

His books chronologize the historical periods starting with the year 997 and progressing until modern days. Each period is correlated to the following by incidents and characters, the two constituents that convey the story a strong feeling of colour and vibrancy. For each period depicted, Follett chooses the most significant events that steered the course of human destiny and blends fictional and historical elements in such a way that the differences between them become indistinguishable. Follett's prose abounds in details, which, in the absence of meticulous, precise organizational skills can otherwise suffocate the plot and unravel the line of events, often making the reading a rather grueling activity. His great accomplishment, however, is that his texts are cohesive and coherent, strongly knit and homogenous, which makes the reading motivating and rewarding up to the end.

The fluid nature of the physical and psychological elements facilitates their assimilation into the narrative structure. There is no difference in the way Follett renders them to build his real and invented characters, a strategy that eventually facilitates the natural interaction between them. In this way, his stories are perceived as moments of real history brought to life.

"On the day after Halloween, in the year 1327, four children slip away from the cathedral city of Kingsbridge."[4]

[3] Umberto Eco, Preface to *The Name of the Rose*, p.6.
[4] Ken Follett, *World Without End*, p.8.

The efficiency of the dialogue between history and fiction is confirmed by the resulting products. Here, the materials provided by each of the two domains of expertise have been adapted to serve their specific needs. What historical narrative lacks, literary fiction can supply, namely the artistic touch that opens wide the gates of imagination and breaks down the limits of a "prosaic." merely scientific text. (Harris and Sacks, 1997)

**Storytelling: hard and invented fact**

Telling stories is a versatile form of communication that today seems to permeate many if not practically all domains of human activity. Its immense potential has made storytelling a convenient and also indispensable vehicle of knowledge dissemination to such an extent that most forms of discourse encompass a variety of formulae that subsequently undergo processes of personalization according to the specific purpose of each domain of activity.

'Story' and 'history' are two communicative approaches ( Kelly and Sacks, 2007) that stem from the same behavioral trunk and have since developed in parallel, independently, or, depending on the case, interactively. For expression, both domains resort to recollective methods and, each according to its own, specific call on imagination, which would serve as support-element for their argumentation. Both are today part of the larger area known as "cultural memory." [5]

Since the origins of storytelling coincide with the time when human beings started to be aware of themselves and the world around them, we could say that its history is as long and ample as the history of conscious thinking. Storytelling is the expression of the urge to create connections, bind with fellow humans, and form communities that share mutual interests and values. Apart from its practical role as a communication agent, its creative value started to be gradually acknowledged. Stories told and heard came along also with a sense of carefree leisure time and relaxation and man discovered unimaginable ways to use their imagination. Due to the realization also of the educational valence of stories and their interpersonal exchange, the purpose of storytelling has started expanding, and its applications diversified.

So, sharing information represents one of our psychological traits that facilitates and maintains social interaction The most commonly shared information pertains to happenings, people and environment, or any other issues that reflect life experiences, direct or indirect. On a more sophisticated level, the information conveyed is about feelings, seen as a reaction to certain incidents or natural phenomena, mostly those that want explaining and resolution, or feelings regarding interpersonal relationships.

In history and in literary fiction, the storytelling techniques are applied in a fairly similar way, as they both employ information about events, people and places to build their contexts. Apart from that, there is a sustained cross-communication between historical and literary studies since history represents a permanent and generous source of inspiration for fiction and, in turn, fiction, due to its inexhaustible resources and multifunctional instruments, shapes, reshapes, and embellishes historical facts. An author who undertakes the task of rendering history as fictional text must be aware of the undertaking. They must keep a firm grip on the text they are elaborating and also strive to suppress the urge for excessive independence and originality. The material of their story is expected to be a homogenous blend of verified, scientific historical data on the one hand and, on the other, a well-pondered selection of fictional elements.

[5] The Introduction to *The Histoical Imagibation in Early Modern Britain. History, Rhetoric and Fiction 1500-1800,* p.1.

In general, historical records contain no 'artistic embellishments' as their major function is to inform about a certain reality of the past. In this respect, they are largely pragmatic and objective, in that they use a matter-of-fact tone to refer to reality. Literature, on the other hand, is more flexible and more permissive in terms of the material it chooses to incorporate in its texts. Due to the fluidity of its ideational materials, in fiction, anything can at any time become processable material: fact and legend, fantasy and reality.

In the same way, we must also consider the differences between the two areas of storytelling even though they both communicate or render facts of life. In the case of history, these facts have been verified to have happened in truth and are ranked among scientific data. In fictional narratives that are about the past, the narrated facts and characters are to a large extent defined as affective, artistic, and abstract, since they are the product of the imagination of a writer of fiction. With Follett, the characters' portraits are painted with the same brush of realism. He is extremely scrupulous about the details and this helps him fashion his characters according to the norms of a precise historical context. This makes both the real and the imagined ones equally credible and remarkable.

**Objectivity and subjectivity in Ken Follett's historical fiction**

Science operates with validated information, whereas art, renders imagined worlds. Objectivity and subjectivity are two areas of reference and attitude vis-à-vis a text. In fiction, objectivity is considered subjective and Follett comes to justify precisely this. He proves that history can become a form of art and, art, in turn. is too a recorder of the past yet in a personalized, refined, and subtle way.

Over time, the facts, places and people that were initially merely recorded in annals as simple data were subsequently elaborated and became part of historical texts or of fictional works. We can say that, as a genre, Follett's historical novels are situated in closer proximity to the realist novel (McEwan, 1987) than to fantasy, which prefers myth and legend as material for its texts. This conveys them additional objectivity, which, however, does not affect in any way their subjective nature.

Follett chooses to place a certain historical moment under the microscope, analyze it, and select information which he will then process and adapt to his 'story' to fit into a new, hybrid text. In the novel in which the past stands the closest to the modern day, Follett quotes the ex-president's Barak Obama acceptance speech delivered in 2008.

"Obama said: 'It's the answer spoken by young and old, rich and poor, Democrat and Republican, black, white, Hispanic, Asian, Native American, gay, straight, disabled and not disabled – Americans who sent a message to the world that we have never been just a collection of individuals, or a collection of Red States and Blue States: we are, and always will be, the *United* States of America.'"[6]

In this case, the question which inspired which, history or fiction is answered by the product itself. When mastery is involved, they are in mutual determination and harmonize with the whole.

"There was George's ex-wife, Verena, undoubtedly the most beautiful sixty-nine-year-old woman in America. She was with her second husband, Lee Montgomery. Then there was George's son with Verena: Jack, a lawyer, age twenty-eight, with his wife and their pretty five-year-old daughter, Marga. They were watching TV. The broadcast was coming from a park in Chicago where 240,000 ecstatically happy people had gathered. On stage was an African-American family: a handsome father, a beautiful mother, and two sweet little

[6] Ken Follett, *Edge of Eternity*, p. 745.

girls. It was election night, and Barack Obama had won. Michelle Obama and the girls left the stage, and the President-elect went to the microphone and said: 'Hello, Chicago.'" [7]

Contemporary fiction that deals with historical topics remains however true to its artistic character and will never be taken for what it is not, namely a scientific document whose strict purpose is to convey truthful information and hard facts. (Boldini, 2012) On the other hand, the legitimacy of the sources it uses to build up its fictional worlds, such as the historicity of various epochs – places, people, and the mentalities of those times – is faithfully respected here. In this vein, Follett too integrates and processes the historical data and according to it, he fashions his fictional truth. In this way, he decides the extent to which reality can be integrated into his fabricated narrative and also how to balance fact and reality in his texts. The combination is made in such a way as to render the division between the two areas nearly imperceptible.

"As the prayers for the dead began, he wondered what the second King Henry had to say to Kingsbridge Priory. It was not likely to be good news. Henry had been at loggerheads with the Church for six long years. The quarrel had started over the jurisdiction of ecclesiastical courts, but the willfulness of the king and the zeal of the archbishop of Canterbury, Thomas Becket, had prevented compromise, and a dispute had grown into a crisis. Becket had been forced into exile."[8]

"[…] Men just like the ones who killed his mother and father had now murdered an archbishop in a cathedral, as if to prove, beyond all possibility of doubt, that there was no authority that could prevail against the tyranny of a man with a sword."[9]

The historical reality stages the setting, where time, customs, and atmosphere combine to create the background for the unfolding of the fictional story. Here, the characters whether real historical figures or fictional, co-exist in a natural way and are treated according to the same value norms. All, with no exception, are equally important for the economy of the novel and the accomplishment of the authorial purpose. Imagination and research work in tandem, with imagination filling the spaces left blank on the pages of the annals of history. This relates both disciplines to the concept of 'memory' and may aid the work of the writers of fiction and those who write history. (Kelly and Sacks, 2007) In turn, "history of necessity deals with the need to make present what has left only traces or remains by which it can be known. As a discipline concerned with recovering the past, history cannot but come to terms with the limits of representation this process entails."[10] On the other hand, on close analysis, one can find similarities, or "affinities" between history and poetry (Kelly and Sacks, 2007), which could be ascribed to stylistic interchanges, especially when the historical text borders on territories that involve emotions relative to the past.

**Character interaction and inner-determination**

The technique of blending real and fictional characters and data is certainly neither new nor singular. Historical characters that appear in Follett's novels fascinated other authors too, regardless of the language in which they write. In Styron's *Sophie's Choice*, Rudolf Hess, the Nazi camp officer, appears as a character, or, earlier, *The Confessions of Ned Turner*. Napoleon Bonaparte is the protagonist of Burgess' 1974 novel, *Napoleon Symphony*, then in 1983, in Christa Wolf's *Kassandra*. In short fiction, Robert Kennedy appears as a

[7] Idem, p. 745.
[8] Ken Follett, *Pillars of the Earth* p. 630.
[9] Idem, p. 648
[10] *The Historical Imagination in Early Modern Britain, History, Rhetoric and Fiction 1500-1800.* eds. Donald R. Kelley and David Harris Sacks, Woodrow Wilson, ix.

character in Barthelme's 1968 text, "Robert Kennedy is Saved from Drowning," (Jacobs, 1990) Earlier, in 1929 Axel Munthe's autobiographic *The Story of San Michele* many prominent figures of the time, his contemporaries, such as Luis Pasteur, or Guy De Maupassant, are included in the fictional text and dramatized as characters.

In Follett's historical novels, the characters and their actions are in close correlation. Their co-existence happens in the space where the events are unfolding and which they initiate or toward which they are steered by the narrative lines. They interact naturally, their juxtaposition in no way feels forced or artificial. "There is a new cast of characters in fiction these days. No longer are we surprised to see a fictional protagonist chatting with some famous politician, punching out a well-known evangelist, or making love to our favorite newscaster. No longer do publishers puff, "Never before!" or serious critics raise eyebrows when a novel intimately details the life and death of Che Guevara, two crucial years in Eleanor Roosevel's development, or the psychology of Flaubert."[11] The real historical figure, stateman Sir William Cecil, Queen Elizabeth I's adviser talks to the fictional Earl Swithin. They both are part of a context, the one proposed here and now by Follett in the economy of his novel.

"Earl Swithin shifted impatiently. 'I have a hundred guests in the hall, Sir William. You'd better tell me what you have to say that is important enough to take me away from my own party.' 'At once, my lord,' Cecil said. 'The queen is not pregnant.[…] Cecil nodded. 'It is her second false pregnancy.' Swithin looked bewildered. 'False?' he said. 'What do you mean?'"[12]

In *Edge of Eternity*, the fictional character Jacky Jones, an obscure American black waitress, meets Bobby Kennedy, who is her son George's, boss.

"This is my mother, Jacky Jakes,' George said.

Bobby shook her hand vigorously. 'Mrs Jakes, you have a fine son,' he said, turning on the charm, as he did whenever talking to a voter."[13]

Later in the novel, President John F. Kennedy initiates what in time becomes a durable love affair with one of his employees, Maria Summers, a fictional character.

"I'm alone with the President in the White House residence – me! Maria Summers!" […] "I lost my virginity, she thought. I had intercourse with a wonderful man. He happens to be the President of the United States." [14]

The characters of Follett's historical novels fall under the same procedural regime. The rendering of their physical and psychological configuration obeys the same rules, which facilitates on the one hand their natural interaction and integration in the novelistic space.

"Two well-dressed men sat on upholstered armchairs, arguing quietly. […] They were obviously brothers, both well built with fair hair and blond beards. Pierre recognized them. They were the most famous men in France after the king. One had terrible scars on both cheeks, the marks of a lance that had pierced right through his mouth. The legend said that the spearhead had lodged there, and he had ridden back to his tent and had not even screamed when the surgeon pulled out the blade. This was François, duke of Guise, known as Scarface.[…] The two brothers were supremely confident of their power. […]. He [Pierre] was a good-looking man with fair hair and the beginnings of a blond beard. She put his age at twenty, three years older than herself. He had a beguiling air of self-confidence."[15]

---

[11] Naomi Jacobs,*The Character of Truth. Historical Figures in Contemporary Fiction*, p.xiv.
[12] Ken Follett, *A Column of Fire*, pp.52-56.
[13] Ken Follett, *Edge of Eternity*, p.88.
[14] Idem, p.111-112.
[15] Ken Follett, *A Column of Fire*, p 53.

*The Evening and The Morning*, the first volume in the Kingsbridge series, is preponderantly fictional and, therefore, contains less interaction between the two types of characters. Yet, despite their fictionality, the places where the actions take place are real and the author was careful to include in his narrative the mentality, the behaviour, the customs and the traditions that were typical of those times.

"Will King Ethelred of England approve of the marriage?" It was usual to ask royal permission for aristocratic nuptials. Wynstan said:" I have taken the precaution of asking for his consent in advance." He directed an oily smile at Ragna. "I told him that she is a beautiful and well-brought-up girl who will bring great credit to my brother, to Shiring, and to England. The king agreed readily."[16]

"This was undoubtedly the king [Ethered]. […] Ethelred addressed Aldred, knowing by the cross that he was in authority here. "I expected to cross by a bridge!" he said accusingly. That explains why he chose to come this way, Aldred thought."What the devil happened?" the king demanded.

"The bridge was burned down, my lord king," said Aldred.

Ethelred narrowed his eyes shrewdly. "You didn't say it *burned*, you said it *was* burned. By whom?"[17]

The novels' characters are also the bridges or the churches erected in various historical periods. First of all, they testify about people, the things that had happened to them, the permanent successions of births, marriages, and deaths. Most of all, the countless, treacherous, venomous murders inflicted on one another over time. And wars, many wars, and the game of power behind them. They also 'speak' about their own existence, how they came to be built, how some were damaged and why, almost wiped out from the face only to be rebuilt through the ambition and inhuman efforts of the very few chosen.

"The east end of the church was divided by pillars into four sections, called bays. The collapse had affected the two bays nearest the crossing. The stone vaulting over the south aisle was destroyed completely in the first bay and partially in the second. There were cracks in the tribune gallery, and stone mullions had fallen from the windows of the clerestory."[18]

These majestic and enduring stone structures are reference elements in the novels that claim – and were unquestioningly granted – the right to a life of their own and some to immortality. They bear the mark of time and of times and thus contribute to the forging of future identities, personal and national, which must by no means be forgotten.

"Ahead, Leper Island came into view. The name was old: there had been no lepers here for centuries. At the near end of the island was Caris's Hospital, founded by the nun who had saved the city during the Black Death. As the barge drew closer Ned was able to see, beyond the hospital, the graceful twin curves of Merthin's Bridge, connecting the island to the mainland north and south. The love story of Caris and Merthin was part of local legend, passed from one generation to the next around winter fireplaces. The barge eased into a berth on the crowded waterfront. The city seemed not to have altered much in a year. Places such as Kingsbridge changed only slowly, Ned supposed: cathedrals and bridges and hospitals were built to last."[19]

[16] Ken Follett, *The Evening and the Morning*, p. 111.
[17] Idem, p. 501.
[18] Ken Folett, *World Without End*, p. 47.
[19] Ken Follett, *A Column of Fire*, p. 16

Interaction is essential for the setting up and the proper functioning of any system, It probably represents the most important mechanism that conditions the achievement of unity and, if it is constructive, it may lead to order and to positive, mutually beneficial relations. In Follett's historical novels, people, places, and man-erected structures interrelate, they interact and influence one another and forge together a *destiny*, one that contains them all and becomes the dominant characteristic of a specific time in history. And out of these interactions, 'societies' are born.

Follett's 'societies' are complex and dynamic. They are places that are both concrete and spiritual and where all the characters in a novel, irrespective of their nature, real or fictional, interact constantly and forcefully, often most violently or unfairly. They reenact the life of a certain epoch: its attitudes, mentalities, its mores, its light and its darkness.

"But now Erik wanted an argument. "Negroes are an inferior race," he said defiantly.

"I doubt that," Father said patiently. "If a Negro boy were brought up in a nice house full of books and paintings, and sent to an expensive school with good teachers, he might turn out to be smarter than you."

"That's ridiculous!" Erik protested.

Mother put in: "Don't call your father ridiculous, you foolish boy." Her tone was mild: she had used up her anger on Father. Now she just sounded wearily disappointed. "You don't know what you're talking about, and neither does Hermann Braun."

Erik said: "But the Aryan race must be superior – we rule the world!"[20]

In any fictional or historical text, people represent the vital force that give meaning to the world. They build and destroy and then build again. They build relations and worlds in which they can function. Then they destroy everything only to start again in a similar or, they think, in a totally different way.

The people of a certain epoch that is gone are brought back into existence by authors, who restore their identity in fictional literary creations. In those contexts, they reenact the existence of those times. When history marries literature, the past and the present synchronize. Literary fiction is by definition a form of narration, a narrative text. History is too a narrative text, only one with a different configuration and one that serves a different purpose of communication. "By narration time gains sense. Narratives transform the past into history; they combine experience and expectation – the two main time dimensions of human life. As a synthesis of experience and expectation it includes a relationship to the human subject as well – its identity as a coherence of the self in the changes of time. Narratives create the field where history lives its cultural life in the minds of the people, telling them who they are and what the temporal change of themselves and their world is about."[21]

The fictional type of narrative is the product of an author's imagination and it contains their particular interpretation of reality. It is a reality of the author's own creation, or it can be one which the author has 'borrowed' from real life or one which mimics real-life situations. The latter is the reality that reproduces either the past or the present, according to what the author chooses to use for their text. Follett has chosen to combine the two realities and do in this way his duty to the past.

**Conclusion**

Each historical period is used as a framework, a scaffolding that is set up to be filled in with dynamic elements: characters and their actions, especially their exploits in combat, sentimental entanglements, situational clashes, births, deaths, break-ups and reconciliations,

[20] Ken Follett, *Winter of the World*, p.16.

[21] Jörn Rüsen, "Introduction: How to Understand Historical Thinking", in *History Narration-Interpretation-Orientation*, p.2.

losses and findings, creation of cornerstone edifices and discoveries of life-turning significance.

Follett's great writerly accomplishment lies in the fact that with the type of narrative technique he applies to his novels that treat historical subjects, he manages to make a smooth transition from history to fiction and back, and, during the process, he integrates the elements of either area of reference into a single "story" which has its distinct configuration, original and autonomous, unique every time.

In Follett's books, the fictional characters engage in both fictional and real actions, ones that are invented and ones that happened in truth. In this way, they become equal in value and, by cooperation and inner determination, they fulfil their informational and evocative functions perfectly.

These texts, offer the reader the 'past'revised,' a past that, with its tumult of everything comes to life again and brings along as witnesses its people and the environments in which these people once lived. All the details, the psychologies of the characters, their behavior and their mentalities, each play a crucial role in the accomplishment of the overall configuration of the message. His stories keep us in a state of permanent alertness, watchful of every single piece of information they contain. When we read them, the issue of whether a character or an exploit is real or invented, if they respect or not the rigours of historicity, becomes less relevant. What actually and ultimately matters, is the charm of *the whole*, of the entire context taken unitarily. Thus, we, readers, will probably cease to problematize and allow ourselves to be part of the magic. In an original way, each episode of a story can be regarded as *a context of its own*, independent in terms of its suggestive force and ever-surprising by its roundness, completeness, and configurational complexity. Yet, each episode harmonizes with the others and jointly they concur to the realization of the global textual unity.

There is also the didactic undertone, which is permanently present, for once read, the books teach about the experiences of others and show us ways to avoid making ugly mistakes. They also teach us to select information that serves immediate or further purposes, to distinguish between what can and what cannot be done or achieved. By re-shaping present mentalities, they raise awareness in the coming generations in choosing the right life strategies and teach specific lessons of how to use the past in order to inform and communicate with others.

Follett's historical novels have fulfilled their communication purpose in an integrative way. The referential, conative, phatic, poetic, or emotional elements are all there and co-exist in harmony giving the texts meaning and controlling the course of their actions according to the auctorial purpose.

Last but not least, each text comes with an opening, a promise that the author will return with something to add to the previous stories or to challenge us to embark on an artistic quest, new and allegedly even more engaging than the ones before.

## BIBLIOGRAPHY


Chatman, Seymour. (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press.

Follett, Ken. (2007). *World Without End*, Macmillan.

Follett, Ken. (2012). *Winter of the World*, Dutton, by Penguin Group.

Follett, Ken. (2015). *Edge of Eternity*, Macmillan.

Follett, Ken. (2017). *A Column of Fire*, Macmillan.

Follett, Ken. (2020). *The Evening and the Morning*, Viking.

Francese, Joseph. (2006). *Socially Symbolic Acts.The Historicizing Fiction of Umberto*

*Eco, Vicenzo Consol, and Antonio Tabucci*, Fairleigh Dickenson University Press.

Jacobs, Naomi. (1990). *The Character of Truth. Historical Figures in Contemporary Fiction*, Southern Illinois University Press.

Malouf, David. (1996). *An Imaginary Life*, Vintage.

Mc Ewan, Neil. (1987). *Perspective in British Historical Fiction Today*, Macmillan.

*Making Sense of History. Studies in Historical Cultures*, eds, Jörn Rüsen, Allan Megill and Alan Confino in association with Angelika Wülff, 2008, Berghahn Books, New York.

Stevenson, David. (2016). *The Hunt for Rob Roy: the Man and the Myth*, Birtinn.

*The Historical Imagination in Early Modern Britain, History, Rhetoric and Fiction, 1500-1800*, Donald R, Keely and David Harris Sacks eds, Woodrow Wilson Center Series and Cambridge University Press.

Tuck Rozett, Martha. (2003). *Constructing a World. Shakespeare's England and the New Historical Fiction*, State University of New York Press.

# *PSYCHOLOGICAL, MORAL AND GENDER ISSUES IN A CLASSIC AMERICAN „GIRLS' BOOK"*

**Mihaela Anca Ogasanu**
**Lecturer, PhD, University of Oradea**

*Abstract: The article approaches the forays of a 19 th century American novelist into the place of women within society. One of the first American feminists Alcott in her domestic novel encourages women to be self-reliant, self-supportive and dependent on themselves, and not on men. Central to both her theory and practice of life was the cultivation of "the self", self-confidence, self-discipline,self-improvement, a personal quest for own independence, self-realization emerging from a bold call for female education. Through her magic pen, the reader friendly, candid, fresh insight nurtured an exciting inquiry into the life narrative.*

*Keywords: humanitarianism, self-improvement, feminism, self-discipline, domestic novel.*

Louisa May Alcott, was born on November 29,1832 in Germantown, Pennsylvania. The family later settled in Concord, Massachusetts, where Alcott was influenced by their transcendentalist neighbors Nathaniel Hawthorne, Ralph Waldo Emerson and Henry David Thoreau. At a young age Alcott took on some of the family's financial burdens, paying the debts. She was employed as a domestic, a teacher and a writer. During the Civil War, she was a nurse and a volunteer. She campaigned for temperance and women's rights. Alcott died in Boston on March 6,1888.

Alcott is best known for her domestic novel *Little Women* first published in 1868, thus ensuring family financial stability. It depicts family life whose increased affection comes "to bind households tenderly together in times of trouble" ( LW, p. 422) and the difficult journey from girlhood to womanhood in nineteenth century America.

Alcott's fictional characters play out their lives, against a backdrop of historical and social change. She grew up in a family engaged in the social challenges of her time such as slave-abolition and feminism. Her father Bronson Amos Alcott, a professor and American philosopher was the self-made son of a poor farmer, worked as an ambulant merchant before establishing a series of innovating schools for children that, finally proved unsuccessful. He traveled to Great Britain on a loan from Ralph Waldon Emerson and came back together with the mystical Charles Lane, with whom he founded, near Boston, the Utopian community called Fruitlands, which proved to be another failure. Though a prominent member of the Transcendentalist Group, having written a couple of books, he reached financial stability only when his daughter Louisa May Alcott became a celebrity.

Following in her father's steps Louisa was shaped by his ideas about the abolition of slavery, full equality of rights for women and Blacks, so that gender roles and societal expectations were essential to her creed. *Little Women* reflects the intricacy of family life and the fight of women for a proper place in a male-dominated world.

Starting with the middle of nineteenth century, the feminist movement develops as an authentic international phenomenon. The American feminism appeared from the attitude of slave liberation. The first Female Anti-Slavery Society was initiated in 1833 in Philadelphia, where women pleaded for the freeing of female black slaves from "domestic slavery" or servitude. As a birth act of the American feminists, worth mentioning is the Declaration of Sentiments and Resolutions, issued at Seneca Falls in 1848, after the pattern of The Declaration of Independence. According to this document, the requests regarding the rights of

women to vote are blended with a harsh critique of the patriarchal despotism. Following the 1848s, the American Feminist Movement reached a consensus with a regard to equal rights in education and full equality of opportunities in the professional activities, the right to divorce, the equality of women, from a juridical poit of view, as well as the right to vote. As far as sexual morals were concerned, there was still some controversy.

To the best of knowledge, a pioneer in advocating toward the abolition of slavery, Harriet Beecher Stowe influenced to a great degree, Louisa Alcott's views. So great was her impact on the public, urging them to support the anti-slavery movement, that according to her daughter, when she met President Abraham Lincoln in 1862, he greeted her with the words:"So you're the little woman who wrote the book that started this great war". The novel *Uncle Tom's Cabin: or, Life Among the Lowly* (1852) although controversial, reached a wide audience, selling thousands of copies within the first week. Sales were particularly good in Britain and the book was translated into several languages.

One might guess that Louisa May Alcott borrowed the very title of her novel *Little Women* from the famous Harriet Beecher Stowe, who in 1853 traveled to England, where she was received with enthusiasm and lectured on the abolition of slavery. She was greatly supported by the Northern states of the United States, but in the Southern states, the novel caused public outcry and was banned. Stowe's books have left a lasting and poignant account of that period in US history, as well as an immediate impact on the thinkers and writers of the period.

*Little Women* follows the lives of the four March sisters - Meg, Jo, Beth and Amy – during the American Civil War, that was waged because of the antagonism between the industrialized North and the South, which was mainly agricultural and between the more liberal Yankees and the aristocrats, the masters of cotton plantations. The conflict started when they had different perspectives of the interests in customs and commercial policy and most of all, the disagreements over the slave problem.

On January 1, 1863, President Lincoln issued an Emancipation Proclamation, freeing the slaves in the rebelling states of the Confederates and invited them to join the armed forces of the North. The Proclamation thus declared the abolition of slavery an objective of the war, in addition to the declared objective of saving the Union. The war for southern independence had become the "lost cause" whose hero,General Robert E. Lee had won wide admiration through the brilliance of his leadership and his greatness in defeat.

For the North, the war produced a still greater hero in Abraham Lincoln – a man eager, above all else, to weld the Union together again, not by force and repression, but by warmth and generosity. Although he had to use unmatched powers both in war and in peace, he never abdicated the principles of democratic self-government .In 1864 Lincoln was elected for a second term as President. His inaugural address closed with these words:"... with malice toward none; with charity for all; with firmness in the right, as God gives us to see the right, let us strive on to finish the work we are in; to bind up the nation's wounds; to care for him who shall have borne the battle, and for the widow, and his orphan...to do all which may achieve and cherish a just and lasting peace among our selves and with all nations." Two days later, after Lee's surrender, Lincoln delivered his last public address in which he proposed a generous reconstruction policy. On April 14, while he attended a performance at Ford's Theater, in the presidential box, was assassinated by an insane actor. The first great task facing the victorious North under the leadership of Lincoln's Vice President, Andrew Johnson, was to determine the status of the states that had seceded. To deal with one of the major concerns - the condition of the then emancipated Black – Congress, in March 1865 established the Freedmen's Bureau to act as guardian over black citizens and guide them toward self-support. In December 1865, Congress ratified the Thirteenth Amendment to the U.S. Constitution, abolishing slavery. In July 1868 the Fourteenth Amendment was ratified.

The Fifteenth Amendment, passed by Congress the following year and ratified in 1870, provided that " The rights of citizens of the U.S. to vote shall not be denied or abridged by the U.S. or any state, on account of race, color , or previous condition of servitude" .

We daresay that the American idea of getting wealthy by one's own abilities and determination according to the religious conviction that "God helps those, who help themselves" inspired the type of a self-made man. Even Abraham Lincoln was an example in this respect. He rose from the "log house" to the White House, from the humble condition of splitting woods in the forest, he turned into a respected, dignified President. A similarity might be drawn with the poor condition of Alcott's father, who became a voice in a group of intellectuals. Mr. March the fictional character in the autobiographical novel *Little Women* is shown in the battles fought during the Civil War and is severely wounded.

Alcott's profound exploration of personal growth, under the form of a Bildungsroman or better say, Frauenroman, turned into a successful plea for self-improvement and self-assertion. Self-improvement is part of the Protestant heritage. Individuals are left alone before God to improve themselves or suffer eternal punishment by Him, for their wickedness. In this way Protestantism encourages a strong and restless desire for self-improvement. The need for self-improvement reaches far beyond it, in the purely moral or religious sense. This belief can be seen in countless books which explain how people can be happier and more successful in life by improving everything from their vocabulary, to their tennis game or their whole personality. Louisa Alcott was aware of that and so, the March sisters, always quarreled on dropping any slang words, trying to improve their knowledge and pronunciation of words. The novel might belong to a series of books that are often referred to as "self-help" books. They are the natural product of a Protestant culture in which people believe that "God helps them, who help themselves".

One of the most popular self-help books ever written in the U.S. was, according to Kearny E.N., Kearny M.A. & Crandall J.A. the one signed by a Protestant minister, Norman Vincent Peale. As its title states, it underlines *The Power of Positive Thinking*, the key to self-improvement and success, being self-confidence. Reading the Bible is like doing regular daily exercises; it can improve one's self-confidence and ensure personal success in life. ( Kearny E.N. et al, p. 42)

The achievement of material success is probably the most widely represented form of self-improvement in the U.S. The nation's Protestant Heritage is largely responsible for bringing this about. According to the same authors, the idea of mixing materialism and religion may seem contradictory. Religion is considered to be concerned with spiritual matters, not material possessions. How can the two mix? Some of the early European Protestant leaders believed that people who were blessed by God might be recognized in the world by their material success. Other Protestant leaders particularly in the U.S. made an even stronger connection between gaining material wealth and being blessed by God.

In the process of creating a land of abundance , Americans began to judge themselves by materialistic standards. Unlike in many countries, where the love of material things was seen as a vice, i.e. as a mark of weak moral character, in the U.S. it was seen as a virtue: a positive stimulus to work hard and a reward for successful efforts. Americans use materialistic standards to judge themselves as individuals. Again, worth quoting are the first four sentences of *Little Women,* with Jo, Meg, Amy and Beth discussing about their social status.

"Christmas won't be Christmas without any presents".

"It's so dreadful to be poor! sighed Meg, looking down at her old dress"

"I don't think it's fair for some girls to have plenty of pretty things, and other girls nothing at all."

"We've got Father and Mother and each other." ( L.W. p. 7)

Another echo of Protestantism is rendered, in the novel under scrutiny, whenever the March sisters discuss about wealthy versus poor people. Mainly Meg and Jo seem obssessed with finances and help in establishing the family security.They know that they have to work hard to gain the money necessary for a decent household. American Protestantism has never encouraged the idea of gaining wealth without hard work and self-discipline. It viewed the work of all men – farmers, merchants and laborers – as holy. It was believed that the capacity of self-discipline was a holy characteristic blessed by God. Self-discipline was often defined as the willingness to save and invest one's money, rather than spend it on immediate pleasures.

Thus the novel *Little Women* starts with an echo of this principle expressed by Meg - the elderly sister: " We ought not to spend money for pleasure , when our men are suffering so in the army. We can't do much, but we can make our little sacrifices". (L.W. p 7). The belief in hard work, self-discipline and thrift in pursuit of material gain and other goals is often refered to as "the Protestant ethic". The Protestant idea of self-improvement includes more than achieving material gain through hard work and self-discipline. It includes the idea of improving oneself by helping others. Individuals make themselves into better persons by contributing some of their time or money to charitable, educational or religious causes which are designed to help others. This philosophy is called " humanitarianism".

A VIP, a model for other people, Andrew Carnegie (1835-1919),then a famous businessman, came to America from Scotland as a child of 12, progressing from bobbin boy in a cotton factory, to a job in a telegraph office, finally, to one on the Pennsylvania Railroad. Before he was 30 he had made shrewd and farsighted investments, which by 1865 were concentrated in iron. Within a few years, he had organized, or had stock in, companies making iron bridges , rails and locomotives. Ten years later the steel mill he built in Pennsylvania was the largest in the country. This true humanitarian said that wealthy men "have it in their power during their lives to busy themselves in organizing benefactions from which the masses of their fellows will derive lasting advantage." (Kearny E.N. et al, p. 44). Carnegie himself gave away more than 300 million dollars to help support schools and universities and to build public libraries in thousands of communities in the U.S.

John D. Rockefeller, another famous businessman, in explaining why he gave a large sum from his private fortune to establish a university, said:" The good Lord gave me my money, so how could I withhold it from the University of Chicago?". The motive for humanitarianism is strong, according to the same afore mentioned critics, in their volume: many Americans believe that they must devote part of their time and wealth to religious or humanitarian causes in order to be acceptable in the eyes of God and in the eyes of other Americans.( Kearny E.N. et al. p. 45)

Jo, the fictional character of our novel *Little Women*, resembles the two afore mentioned Americans in their humanitarian spirit of building schools. The novel regarded as a classic example of a Frauenroman, or a coming-of-age novel, intricately explores the personal and moral development of its literary characters, the four March sisters: Meg, Jo, Beth and Amy who though they have to work, they " make fun and are a pretty jolly set" (LW, p.8). The life narrative follows the ventures of the sisters from childhood, adolescence, juvenile love, young adulthood into womanhood and motherhood, depicting their efforts, successes and failures.

Simone de Beauvoir in her manifesto for feminism, *Le deuxieme sexe* (1949) made an incursion into the abyss of a young girl's psyche. From the most servile to the most vanitous one, who constantly shows off, all young ladies, little women learn that, in order to be liked, they have to abdicate, never to have the initiative in a flirt or love affair. Men feel attracted neither to boyish girls, nor to those endowed with literary taste or to those who are

intelligent." Too much daring, culture, intelligence scare them. In the great majority of the novels as George Eliot remarks , the fair, blonde, stupid heroine triumphs over the dark heroine with a virile character.... In *Mill on the Floss,* Maggie tries in vain to reverse the roles, she dies in the end, the blonde Lucy marries Stephen. In *Little Women* the cute Jo is only a childhood mate for Laurie; he offers his love to the insipid, curly-haired Amy. To be feminine, means to appear helpless, easy, passive, docile. The girl will have not only to adorn herself, to dress herself nicely, but also to repress spontaneity and to replace it by studied grace and charm that she acquired from the more experienced ones. Each assertion of her being, diminishes her femininity and the chances of seduction." (Beauvoir, pp. 67-68,in my translation)

In the second part of the novel, that was initially published separatelly as *Good Wives,* the same critic states that," the independent Jo, begins to fall in love with her future husband, because he severely reproaches her for a stupid thing she had done before; he admonishes her and she rapidly excuses herself, submitting." (Beauvoir, p. 81)

In *Little Women* each March sister represents her own paths and values, reflecting diverse aspects of a female personality. Meg used " to lecture in her elder-sisterly fashion". (LW, p.9) She seeks domestic stability and societal acceptance, standing for traditional feminine ideals. Jo "the bookworm" is the tomboy who challenges gender norms, as she likes boy's games, work and manners, being disappointed in not being a boy. Jo struggles for autonomy, but mainly she is a passionate and independent aspiring writer. Beth, a dear, a musically inclined invalid, nicknamed the "Mouse" , is the pet of the family, symbolizing selflessness, moral integrity, kindness, praizing family values to their utmost. The youngest sister, Amy, led by vanities, ambition, is "an affected little goose"(LW, p.9), when she complains about her impertinent schoolmates laughing at her dress and mocking at their father as he isn't rich. She is driven to striving and thriving in personal growth and artistic expression.

The novel epitomizes self-discovery and self-assertion, relying upon the most widely respected basic American values. According to Protestant heritage these were: self - improvement, the achievement of material success, hard work, self-discipline. Individualism , self-reliance and full equality of opportunity, have been the values, most closely associated with the Frontier heritage of America.

Through diverse experiences – ranging from personal loss to romantic entanglements – the sisters confront their desires and societal expectations. Jo, the rebel, in her adolescent years illustrates the turmoil between personal ambition and societal roles.She succeeds in asserting her individuality rather than conform to traditional female roles. As years went by, Jo suffers a complete change of personality, growing more mature, she understands that she has to give up a bit of her independence, her female ego, in order to please her husband's male vanity.

Addressing and trying to please her young readers interested to know "how people look", Louisa Alcott introduces the four March sisters against a picture of a pleasant atmosphere of home peace before Christmas. Margaret was sixteen and very pretty, plump and fair, with large eyes. Next, comes fifteen-year-old Jo, very tall, thin, a comical nose and "sharp gray eyes which appeared to see everything" (LW, p.10). The novelist underlines the uncomfortable appearance of a girl "who was rapidly shooting up into a woman and didn't like it". Elizabeth, a girl of thirteen, or "Little Tranquility" ,as her father used to spoil her, by a name that suited her excellently, "as she seemed to live in a happy world of her own, only venturing out to meet the few whom she trusted and loved"(LW, p.10). Amy is "a regular snow maiden, with blue eyes and yellow hair curling on her shoulders, and always carrying herself like a young lady mindfull of her manners.

The readers will discover only later the characters of these dramatis personae, Louisa May Alcott having the magic gift for bringing them to life.

These innocent teenagers grow quickly into adults, who do their best in helping the family overcome financial crises. They work and pay for the housekeeping. Thus, Meg contributes her quarterly salary toward the rent, Jo was wild to do something for her father, even added the sum of money received after she had cut her long hair, when the family got the telegram from the Washington Hospital announcing that he was very ill. The voyage from childhood into adulthood reaches its end. We have a major change in her character. Thus the tomboy grew mature and discovered the woman's special mission as the one to dry tears and bear burdens. She confesses her lover resolutely " I'm to carry my share, Friedrich and help to earn the home. Make up your mind to that, or I'll never go" (LW, p.488).

The last but one chapter, Under the Umbrella ends with "Though it came in such a simple guise, that was the crowning moment of both their lives, when, turning from the night and storm and loneliness to the household light and warmth and peace waiting to receive, and a glad "Welcome home!". Jo led her lover in, and shut the door."( LW,p.488)

Louisa May Alcott's work intertwines personal aspirations with spiritual and moral lessons. The four sisters experience challenges that teach them to recover from or adjust easily to misfortune or change. They discover what sacrifice, empathy, toughness imply. They gain the capacity to recover quickly from difficulties, maintain integrity, when faced with traumas.For instance, Jo grows to learn the value of humility, the thrill of love and the importance of family, with a husband and children while Amy learns the ability to distinguish true art from superficiality. Jo described in the last pages of the novel, in her lost poem found by Friedrich on a little worn paper, and entitled In the Garret, the fact that life taught the March sisters by "weal and woe" (LW, p.486) i.e. both in times of happiness and success and in times of sadness and difficulty, in joy and sorrow and thus they turned into better human creatures.

"Four little chests all in a row
Dim with dust , and worn by time,
Four women, taught by weal and woe
To love and labor in their prime.
Four sisters,parted for an hour,
None lost, one only gone before,
Made by love's immortal power,
Nearest and dearest evermore."

The pilgrimage came to an end. Louisa May Alcott is drawing a full circle. The novel started with a motto taken from John Bunyan's *Pilgrim's Progress.*

"To them for good,may make them choose to be
Pilgrims better, by far, than thee or me.
Tell them of Mercy; she is one
Who early hath her pilgrimage begun.
Yea, let young damsels learn of her to prize
The world which is to come, and so be wise;
For little tripping maids may follow God
Along the ways which saintly feet have trod."(LW; Preface)

Indeed the former "old maid" Jo and the three other damsels have trodden the ways of life following God's words, were wise, got married, had children of their own. Prizing her father's memory, the author made Jo, the alter ego of Louisa Alcott, repeat the lesson of high humanitarianism taught by her parent. An eminent transcendentalist, an intellectual bohemian he founded a university and succeeded in causing a scandal by enrolling the first African-

American as a student. Unfortunately his progressive, Temple School in Boston and experiments with education were regarded as visionary failures.

Exactly like Louisa Alcott who learned in her family that good Christians must help other people who are less fortunate, Jo will open a school for ”little lads - a good happy, homelike school, with me to take care of them and Fritz to teach them.”(LW, p. 489). Fritz, the German Professor who became her husband, welcomed the idea as he saw in it a chance for trying the Socratic method of education on modern youth. Jo dreams of a flourishnig school where helping poor boys with warm, honest, self-meaning hearts to get through the awkward age will be done with plenty of patience and devotion. It was just what the young female Jo intended it to be ” a happy, homelike place for boys, who nedded teaching, care and kindness”(LW,p.493).

In the concluding chapter, rightly entitled Harvest Time, the novelist resorts to a maternal tone speaking of all mankind and admits that her greatest wish has been gratified, leading a very different life from the one she pictured, so long ago, when the four sisters imagined castles in the air. She confesses that the life she wanted then, was selfish, lonely and cold and concludes that ”I haven’t given up the hope that I may write a good book yet, but I can wait, and I’m sure it will be all the better for such experiences and illustrations as these”(LW, p.497).

Meg’s castle was the most nearly realized of all, with a little home, a husband and her dear children. ”I’ve got them all, thank God and am the happiest woman in the world”(LW, p.497). Only Amy’s castle is very different from what she planned. She did not give up her artistic hopes, besides helping others fulfill their dreams of beauty, she began ”to model a figure of baby, and Laurie says it is the best thing I’ve ever done. I think so myself, and mean to do it in marble, so that, whatever happens, I may at least keep the image of my little angel.”(LW, p.497). Alcott’s knowledge of psychology can be detected in Amy’s change of nature as she was growing sweeter, deeper and more tender after having given birth to a child with a fragile health.

Touched to the heart, the beloved mother Mrs. March, Marmee as she was called by the four daughters, is very happy for her offsprings’ voyage, progress and achievements, while they are so grateful for the patient sowing and reaping as their parents gave them the opportunity to make their own choices and enjoy the freedom of mind. Mrs. March is the epitome of a genuine mother – contended with the meaningful, successful pilgrimage her daughters took part in, from the status of little women to that of good wives and loving moms.

We would like to conclude with a glimpse of the analysis done by Nina Baym, in favor of Alcott, who helped change the course of women’s lives as well as women’s literature:” When we look at the context from which women’s fiction emerged and recognize its role in the struggle against time-honored but destructive images of women as permanent children, toys, sexual animals, mindless drudges, or painted shells, then we may see it, in my view, properly. It was important in the great nineteenth-century campaign to make women think better of themselves – a campaign whose object is still not fully achieved – to perceive themselves, in their own language, as being with an ’immortal destiny’ ” ( Baym, p.299)

**BIBLIOGRAPHY**

1. Alcott,L.M. (2019*), Little Women*, With an Introduction by Regina Barreca, Penguin Random House
2. Baym, N. (1978), *Woman’s Fiction: A Guide to Novels by and About Women in America, 1820-1870,* Ithaca, NY: Cornell University Press

3. Beauvoir, de, S. (1998), *Al doilea sex*, vol II, trad. Diana Bolcu, Bucuresti: Univers
4. Cameron, D. (1985), *Feminism and Linguistic Theory*,London: Macmillan
5. Holmes, J. and Meyerhoff, M. (eds) (2003), *Handbook of Language and Gender*, Oxford: Blackwell
6. Janeway, E.(1984), *Meg, Jo, Beth, Amy and Louisa, Critical Essays on Louisa May Alcott*, Boston: G.K. Hall & Company
7. Kearny,E.N.,Kearny M.A. & Crandall J.A.(1984),*The American Way.An Introduction to American Culture*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc.
8. Mills, S. (1996), *Feminist Stylistics*, London: Routledge.

# *THE HONESTY OF THE AUTHOR. STYLISTIC MEANS AND NARRATIVE TECHNIQUES IN LIVIU REBREANU'S SHORT PROSE*

**Ruxandra Coman**
**Lecturer, PhD, „Dimitrie Cantemir" Christian University, Bucharest**

*Abstract: Descriptive sequences consolidate the clues provided by the narrative structure in some of Rebreanu's short proses, where the diegesis displays petty thoughts, obsessions, fears, emotional tensions which are rendered through minimalistic figurative means. Rebreanu is not in favor of a figurative excess and choses an essentialized artistic language, in accordance with the rigorous mimesis of the Realists. This temperance of the style engages the subtle power of the narration. As a result of this application of the principles postulated by Rebreanu himself with a kind of arrogance of all realist writers, an antilyricist approach is taken by virtue of the theory regarding the honesty of the author. An abundance of stylistic means is equal to less auctorial honesty, because it would imply a disruption of the auctorial intention to reproduce aspects of reality as honestly as possible. It would also mean an artificial pursuit for superficial literary gain.*

*Keywords: metaphor, comparison, objectivity, narrative detachment*

Liviu Rebreanu condensează diegeza, în formula nuvelei, a unei simple anecdote, a schiței de almanah, a unor scheciuri din care se desprind detalii inedite pentru cititorul nefamiliarizat cu o lume diferită de cea a semănătoriștilor idilizanți. Este lumea micilor funcționari, a vulgului, a slujbașilor mărunți, a familiilor rutinate și monotone, cu certuri și violență domestică, cu scandaluri și defulări, cu crize de gelozie, cu crize conjugale și ambiții de ascensiune într-o funcție mai bine plătită pentru susținerea unei familii cu mulți copii. Este realitatea socială a timpului, redată artistic în scene de o concretețe vizuală frustă. Personajele își desfășoară viețile mărunte cu sufletul sfâșiat de compromisuri, de umilințe, pendulând între nevoia de siguranță materială și împlinirea prin iubire, eșecurile în plan profesional subminând, la rândul lor, relațiile conjugale. Ceea ce în roman se manifestă ca sentiment măreț, în unele proze scurte apare minimizat, redus la o formă de trăire lipsită de anvergura conflictelor interioare admirabile prin profunzime și expansiune ideatică. Aici, vocea narativă adoptă, uneori, un ton de ridiculizare, care pare că subminează parcursul psihologic ficțional. Sunt, la Rebreanu, nuvele ale marilor sentimente eșuate versus prozele-crochiu în linia lui Mușatesu, cu al său „Teatru la domiciliu" sau Caragiale, cu „Momentele" sale.

Autorul își cenzurează intervenția în text și propune o voce naratorială detașată, a unui narator heterodiegetic perfect, care va relata despre nemulțumiri mărunte, iluzii și decepții care cutremură din temelii universul domestic amenințat de catastrofe: concedierea micului funcționar, unicul susținător al familiei, eșecul măritișului vreunei fiice cu un pretendent bogat, într-o tramă convențională, în care se construiește o lume limitată la nevoile zilnice, la pragmatism și vanitate de om cu năzuințe mărunte. Cel mai reușite sunt prozele în care obsesiile, fricile, tensiunile afective sunt redate printr-un figurativ minimalist și în care motivele literare sunt puternic marcate stilistic. Motivul obsesiei este redat stilistic prin metaforele zbuciumului interior, iar motivul literar al premoniției, prin mijloacele descriptivului de tip tablou – aspectele din natură dobândesc valențe simbolice și anunță finalul dramatic. Tensiunile interioare sunt relevante în portretizarea personajelor, iar analiza psihologică este marcată la nivel stilistic. Verbele sunt punctul forte al inventarului stilistic

rebrenian, atunci când sunt folosite cu sensuri noi, metaforice. În proza scurtă „Proștii”[1], apar astfel de verbe cu mare încărcătură expresivă: „Când și când, uruitul roților unei trăsuri înjunghia văzduhul.”[2]; lumea „fierbe neliniștită”, „îmbâcsindu-se în ruptul capului spre ghișeu”[3], în așteptarea trenului; Nicolae Tabără vrea să urce în tren, dar ușa vagonului „nu îngădui”[4] - verb cu sens nou, personificator, utilizat cu agent inanimat.

S-a spus că „nuvelele aduceau în literatura vremii o lume nouă, (...), lumea declasaților și a delincvenților”[5], dar exegeza actuală se poate delimita de considerarea lor ca simple „exerciții în vederea marilor creații următoare”[6]. Rebreanu consideră că utilizarea excesivă a unor simple ornamente ar inhiba receptarea adevăratelor valori de realizare artistică și anume tocmai ceea ce critica a elogiat postum: „forța realistă a portretelor, dramatismul conflictelor, amploarea scenelor de masă.”[7]

Scriitorul nu este în favoarea excesului figurativ, ci optează pentru un figurativ esențializat, în acord cu notația riguroasă, sobrietatea stilului fiindu-i parte din crezul artistic expus în „Mărturisiri”. Rebreanu dezvăluie, la nivel teoretic, ceea ce transpune în opera propriu-zisă: o măsură, o prudență, nu o absență a mijloacelor artistice înțelese ca simple podoabe cu funcție sensibilizatoare. Este vorba de o reținere ce își găsește justificarea în tehnicile narative ale unui scriitor realist care sondează conștiința personajelor cu procedeele realismului psihologic. La Rebreanu, în acord cu cele postulate la nivel teoretic, imaginea artistică trebuie să justifice demersul autenticist, să contribuie la nevoia de a crea o atmosferă gravă, de un tragism gorkian. Rebreanu vorbește despre propria artă literară în câteva rânduri memorabile din profesiunea sa de credință: „Scrisul nu mi se pare deloc o jucărie agreabilă și nici mai cu seamă o jonglerie cu fraze, arta, literatura înseamnă creație de oameni și de viață”[8]. Scriitorul nu trebuie să fie interesat de altceva decât de viața autentică a personajelor: „Nu frumosul, o născocire omenească, interesează în artă, ci pulsația vieții.”[9] Un exces figurativ ar dăuna onestității, pentru că ar reprezenta un artificiu, un demers căutat cu dinadinsul, cu scop blamabil: acela de a distorsiona percepția cititorului, de a-l îndepărta de înțelegerea lumii construite din bucăți de viață autentică, oferindu-i, în schimb, un surplus de rafinament estetic. Rebreanu afirmă că „sinceritatea e calitatea de căpetenie a scriitorului adevărat”[10] și recunoaște că „temelia creației rămâne, negreșit, expresia, nu însă ca scop, ci ca mijloc.”[11] Cuvântul just, „expresia exactă” au de suferit când „floricelele stilistice” abundă, deoarece „strălucirile stilistice (...) se fac mai totdeauna în detrimentul preciziei și al mișcării de viață”, iar stilul sobru implică un efort creator mai mare, „mai multă zbuciumare”[12]. Dacă autorul se retrage în spatele unei voci narative obiective, creația dobândește independența necesară desfășurării de viață autentică: „Fără amestecul meu direct, opera va putea crește și trăi mai independent.”[13]

Prozele scurte sunt tablouri de natură umană, schițe de moravuri, scheciuri, crochiuri de observație socială de ansamblu, alături de observația punctuală a individului, ca rotiță în

[1] Liviu Rebreanu, „Proștii”, în vol. *Golanii*, pp. 40-48
[2] Idem, p. 44
[3] Idem, p. 45
[4] Ibidem
[5] Al. Piru, studiu introductiv *Liviu Rebreanu. Opere, vol. 1*, p. XXVII
[6] Idem, p. XX
[7] Ștefan Munteanu, cap. „Mijloace artistice în analiza psihologică la Liviu Rebreanu”, în vol. *Limba română artistică*, p. 181
[8] Liviu Rebreanu, „Cred”, în vol. *Amalgam*, p. 10
[9] Idem, p. 11
[10] Ibidem
[11] Idem, p. 12
[12] Ibidem
[13] Ibidem

angrenajul social. Dacă romanele sunt o amplă frescă a vieții românești, în spațiul restrâns al prozelor scurte substanța narativă este concentrată. Există o continuitate la nivel de subiecte, de tematică socială și problemă națională, o simetrie de construcție, motive literare. Personajele sunt măști ale unor persoane reale, dar reconfigurarea artistică presupune limbaj expresiv în redarea stărilor de moment, a trăsăturilor fizice. S-a spus despre nuvelistica rebreniană că ar fi de un „realism crud, lipsit de orice idilizare", înfățișând „o lume cu fățuri umilite, aparent tăcută, șteарsă, dar de o mare vitalitate, în linii dure, fără pedanterie stilistică", cu o „putere de plasticizare ce marchează o treaptă superioară în procesul de obiectivare a literaturii noastre."[14] Este o „proză scutită de stil în sensul calofil al cuvântului", ce se evidențiază printr-o „tonalitate gravă și solemnă"[15]. Mircea Muthu consideră că aparenta lipsă de rafinare a expresiei se poate pune pe seama „adecvării depline la ritmul adesea sincopat al cotidianului"[16], ca un corolar al stilului modern de scriitură.

Ștefan Munteanu remarcă „formula nouă a realismului lui Rebreanu", cu „aparenta răceală față de soarta personajelor sale", pentru a consfinți o regulă de aur – „sinceritatea în artă"[17]. Nu „măiestria cuvântului", ci „relieful spiritual, autenticitatea umană"[18] a personajelor, analiza psihologică reprezintă adevărata artă a romancierului, afirmă criticul, care punctează rolul repetiției în „reliefarea unor momente-cheie de tensiune psihică": „Intensitatea și profunzimea stărilor sufletești își găsesc manifestarea stilistică și în folosirea frecventă a repetiției".[19] „Ornamentul stilistic", „frumosul intrinsec al expresiei"[20] nu ar aduce nimic nou impresiei de viață apăsătoare, iar „materialul lingvistic tern, aspru și colțuros"[21] susține intenția auctorială de redare a acțiunilor și a stărilor sufletești în realitatea lor crudă. O „mare putere de reprezentare și de sugestie are comparația abstractă"[22], în acord cu „starea lăuntrică de adâncă tensiune, dar tulbure, cețoasă, a personajului"[23]. Criticul sintetizează estetica scriitorului, precizându-i principiul suveran - „ritmul vieții"[24].

Aurel Sasu observă că transpare, în proza scurtă, „un limbaj închis între indiferența aparentă a stilului și capacitatea lui simbolică"[25], în timp ce „figurile lui Rebreanu nu sunt de stil, ci de gândire"[26]. Așa-zisa „expresia bolovănoasă"[27] are încărcătură simbolică în epitetizare, în metaforizare sau în analogia din pasajele portretistice. Criticul subliniază capacitatea de obiectivare a lui Rebreanu, afirmând că „prozatorul cultivă aparenta indiferență, (este) suveran și impasibil."[28], iar „nuditatea stilului" este marcă a unei „permanente disponibilități pentru înstrăinare"[29].

Gheorghe Glodeanu subliniază „maniera expresionistă"[30] a detaliului descriptiv, în cronografiile în care natura capătă un colorit roșu, de răsărit rural, în deplină concordanță cu rănile de pe fața însângerată a unui personaj lovit fizic, dar și în orgoliu, cum este Nicolae

---

[14] Niculae Gheran, prefața la vol. „Golanii", p. XX
[15] Idem, p. XXIV-XXV
[16] Mircea, Muthu, *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*, p. 139
[17] Ștefan Munteanu, cap. „Mijloace artistice în analiza psihologică la Liviu Rebreanu*",* în vol. *Limba română artistică*, p. 173
[18] Ibidem
[19] Idem, p. 176
[20] Idem, p. 179
[21] Idem, p. 181
[22] Idem, p. 183
[23] Idem, p. 184
[24] Idem, p. 187
[25] Aurel, Sasu, *Liviu Rebreanu. Sărbătoarea operei*, p. 77
[26] Idem, p. 80
[27] ibidem
[28] Idem, p. 88
[29] Idem, p. 114
[30] Gheorghe Glodeanu, *Liviu Rebreanu. Ipostaze ale discursului epic*, p. 39

Tabără, în schița „Proștii". Criticul remarcă simetria incipit-final, în cazul nuvelei „Răfuiala", în care Rebreanu „descrie chinurile sufletești ale personajului său, (…) prezentate dinspre exterior înspre interior, adică pornind de la mimica, gesturile, faptele pe care le săvârșește."[31] Opțiunea scriitorului pentru un cronotop hibernal justifică interpretarea în cheie simbolică a peisajului care „se găsește în deplină concordanță cu ceea ce se petrece în forul interior intim al personajelor sale."[32] Și în alte proze, precum „Dintele", descrierile de natură „se găsesc în consonanță cu sterile de spirit ale protagoniștilor"[33]. Este vorba despre „tehnica de arhitect a autorului"[34], care presupune o simetrie a pasajelor descriptive de tip tablou, vizibilă în momentul în care „narațiunea se deschide și se închide cu scurte inserții de peisaj"[35]. Rebreanu se detașează de diegeză, lăsând vocea naratorului să-și asume „omniscienta demiurgică"[36].

Tudor Vianu amintește, în „Arta…" sa, schițe precum „Golanii" și „Culcușul", în care „ființa instinctivă a periferiilor (…), omul elementar nu mai e prezentat în caracterul lui mitic și eroic (…), ci în umila și precara lui realitate socială, fără sentimentalitate, în scene crude, izolate din cadrul de farmec și poezie al naturii, dar cu o putere de observație incisivă."[37] Criticul notează aceeași corespondență între stările sufletești ale personajelor și aspectele din natură, care le subliniază frământările. Vianu constată că, „în ordinea mijloacelor stilistice, (…), după <<Frământări>> sensibilizarea prin comparație este mai puțin întrebuințată, deși ea rămâne aproape singurul procedeu imagistic al lui Rebreanu"[38]. Vianu găsește explicabilă eticheta *stil cenușiu*, „cu referire la puținătatea și monotonia elementelor de sensibilizare" la Rebreanu, dar criticul este categoric când afirmă că „imagismul este (...) tehnica evocării, nu a povestirii și analizei, încât tocmai prezența lui (...) ar fi alcătuit o excrescență parazitară, o lipsă de *stil*."[39]

George Călinescu afirmă că nuvelistica lui Rebreanu nu oferea indici pentru valoarea ulterioară a romanelor, dar „prevestea totuși un observator al proceselor sufletești obscure, aproape bestiale („răfuieli" fioroase, iubiri crâncene de pungași, blazări burgheze rezolvate în bătăi)"[40]. Valeriu Râpeanu va elogia originalitatea nuvelisticii rebreniene, dată de „prezența sentimentului tragic"[41], ajungând la o sinteză a elementelor de estetică, în corespondență cu diegeza: „Chiar dacă întâlnim o adiere sentimentală (…), momente de poezie, de vibrație sufletească, acestea nu fac altceva decât să pună în evidență condiția tragică a omului pe care totul, dar absolut totul, îl readuce la condiția nimicniciei."[42]

În proza scurtă, „scriitorul este un foarte bun tehnician al limbajului"[43], consideră unii exegeți, iar alții afirmă că „rebrenianismul ar putea fi catalogat drept un curent literar epic inovator, prin stilul mistic abisal și profund, dar și prin circularitatea firului narativ"[44]. S-a

[31] Idem, p. 42
[32] Ibidem
[33] Idem, p. 51
[34] Idem, p. 57
[35] Ibidem
[36] Idem, p. 94
[37] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români,* pp. 279-280
[38] Idem, p. 290
[39] Ibidem
[40] George Călinescu, în „Istoria literaturii române de la origini până în prezent, compendiu", p. 288
[41] Valeriu Râpeanu, „Un secol de proză scurtă românească", studiu introductiv la *Prozatori români ai secolului XX (nuvele, schițe, povestiri),* p. 13
[42] Ibidem
[43] Izabela Rența Manolache, „The False Heterotipia of Romanian Short Story" în vol. JRLS, nr. 31/ 2022, p. 357 pp. 355-361
[44] Paliciuc, Călina, „Liviu Rebreanu The Universal Mystical Writer", în vol. JRLS, nr. 28/ 2022, 414-418, p. 414

vorbit despre o „oralitate rebreniană”[45] ce creează impresia de viață și de autenticitate, la nivelul discursului narativ, respectiv în spațiul ficțiunii, o terminologie a registrului familiar, variantă diafazică a limbii, care, la nivel stilistic, cuprinde termeni caracterizați prin expresivitate și afectivitate, cu trăsături ale limbajului popular[46].

Concretețea acțiunilor, rigoarea notației mișcărilor sufletești sau a gesturilor, a mimicii poartă amprenta stilistică a comparației simple, a metaforei coalescente, a epitetului cromatic sau metaforic. Rebreanu se teme de abundență, echivalată cu artificialul stilistic. Prozele scurte din spațiul citadin redau dramele unui univers uman de categorie socială joasă, fără idealuri înălțătoare, ci, mai degrabă, cufundat în lupta meschină și aprigă cu soarta nefavorabilă.

Ca urmare a aplicării principiului postulat de prozator cu un fel de orgoliu al al tuturor realiștilor, Rebreanu întreprinde un un demers antiliricizant în virtutea teoriei referitoare la onestitatea scriitorului. Este vorba despre o concepție estetică recognoscibilă la nivelul artei rebreniene în fiecare dintre prozele scurte, în direcția ideii că un figurativ excesiv ar conduce la o discreditare a autorului, fiindcă ar putea limita această onestitate, perturbând firul natural al relatării, al diegezei. În plus, construcția unor pesonaje veridice ar avea și ea de suferit, prin senzația de artificial, *de căutat*. Creația de personaje cu un caracter profund este, înainte de toate, scopul scriitorului, meșteșugul cuvintelor frumoase nefiind relevant pentru valoarea intrinsecă a epicului. Imaginea artistică este aleasă cu grijă, potențează intenția de obiectivare, secondează efortul creator de a construi personaje autentice. Verosimilul nu poate fi obliterat sub o abundență de mijloace stilistice. Prozatorul nu dorește altceva decât o prezență justificată a anumitor figuri și mai ales comparația îi apare necesară în economia narativă. Figurativul în exces ar deturna cititorul de la percepția/ trăirea artistică genuină, iar pe scriitor l-ar implica prea mult în viața ficțională, cu prejudiciu asupra formulei narative care postulează detașarea naratorială ca o condiție *sine qua non* a realismului obiectiv.

Figurilor de stil li se atribuie nu atât funcția de sensibilizare, de emoționare a cititorului, cât rolul de secondare/ emfatizare a tehnicii narative de analiză a celor mai adânci trăiri ale personajelor. Când apar în secvențele descriptive din incipit, în conturarea atmosferei, aceste figuri sugerează, premonitoriu, tensiunile sufletești, dramele de mai târziu. Sunt secvențe anticipative de cronotop tipic rebrenian. Un exces de limbaj figurativ (o pletoră metaforică, un epitetism în portretizare sau într-o enclavă descriptivă de tip tablou) ar deturna atenția cititorului de la adevăratul obiectiv al scriitorului și anume sondarea vieții, urmărirea traiectoriei sinuoase a destinului ficțional. Acest destin este construit de prozator într-o arhitectură narativă realist obiectivă, cu refuzul lirismului gratuit. Circularitatea construcției narative este asigurată de dispunerea simetrică a pasajelor descriptive din incipit și din final, în care limbajul figurativ se află în strânsă legătură cu trasarea coordonatelor simbolice. Secvențele descriptive coagulează indiciile oferite de structura narativă. Epitetele personificatoare din pasajele descriptive de tip tablou corespund unor trăsături psihologice ulterior decodate în comportamentul eroilor, punctând diverse contradicții sufletești și conflicte exterioare.

La Rebreanu, unele metafore sunt catacreze[47], metafore lingvistice intrate în uzul vorbirii populare: „când se împreună ziua cu noaptea”[48] - metafora verbală a asfințitului. Cronografia rebreniană din incipit are dublă valoare: stilistică și narativă. La nivel stilistic, conturează cadrul spațiului exterior și interior, prin conotație ca indiciu al stării sufletești, în relație cu cronotopul, iar la nivelul discursului narativ, asigură simetria cu finalul. Personificarea are rol premonitoriu, pentru amplificarea statutului simbolic al pasajului

[45] Mariana Matei Buciu, *Mărci ale oralității în opera lui Liviu Rebreanu*, p. 175
[46] Idem, pp. 146-157, *passim*
[47] Gh. N. Dragomirescu, *Dicționarul figurilor de stil*, p. 110,
[48] Liviu Rebreanu, „Glasul inimii”, în vol. *Golanii*, pp. 1-7; p. 1

cronografic: „Un greier rătăcit se tânguie la fereastră (...)”[49]. Verbul poartă încărcătura stilistică, în formula personificării, dar este și un indiciu premonitoriu. „Glasul inimii” este o nuvelă caracteristică stilului rebrenian: mărcile stilistice sunt evidente. În cocioaba de la marginea satului, un cuplu învechit în căsnicia de jumătate de veac formează un tablou al nefericirii conjugale. Femeia se știe mai înceată la minte, își cunoaște locul și nu depășește limitele inferiorității asumate, de aceea nu își contrazice bărbatul niciodată, lăsându-l „să se sfarme el din gură”[50]. Expresia verbală metaforică funcționează ca un indiciu de lectură dirijată, pentru expunerea gândurilor celor mai intime ale personajului feminin. Apar aici metafora stării de spirit negative și comparația uzitată, limitată la comparantul preluat din spațiul concretului rural, pentru a contura universul feminin tradițional: babei Firoana „îi treceau sulițe reci prin inimă”, atunci când bărbatul își ocăra odraslele, iar „fața ei gălbejită de vârstă și de necazuri, ca frunza veștedă, se îmbujora de milă și de mânie”[51]. Un alt verb metaforic, de sorginte populară, apare ca indiciu al unei trăsături de caracter. Pentru că slujise toboșar în armata împăratului doisprezece ani și simțise fiorul bătăliilor, bărbatul avea inima călită. Autorul apelează la metafora verbală cu limită regională, pentru a sublinia tăria sufletească: „Numai în noianul primejdiilor i se răvănea sufletul.”[52] Apar metafore cu termeni preluați din mediul rural - „Fiecare zi trăgea câte-o brazdă pe fața lui Codrea”[53] și comparația clișeizată, tipică pentru basmul popular - cei șapte feciori sunt „ca șapte feți-frumoși”[54]. Sursa nefericirii bărbatului o reprezintă rușinea cauzată de fiii dezertori, singura nădejde a bătrânului pentru vindecarea orgoliului rănit rămânând mezinul Ionică. Dar și acesta este o sursă de neplăcere, fiindcă apare, într-o zi, „pleoștit, destrămat, ca o stafie”[55]. Epitetul inedit oferă sugestia psihologică a sufletului distrus. Este epitetul metaforic tipic rebrenian, ca indiciu al unei stări sufletești imposibil de numit în termeni consacrați ce ar știrbi din redarea intensității zbuciumului interior. Sunt mărci stilistice rebreniene și verbele de impact vizual asupra cititorului: „Mustățile moșneagului se zvârcoliră fioros.”[56] Verbul și epitetul adverbial sugerează starea de spirit care atinge paroxismul. Este inedită asocierea nu cu un aspect al mimicii sau al gesturilor, ci cu un element facial care, în lumea rurală, este un atribut suprem al bărbatului-cap al familiei. În schimb, în antiteză, apare epitetul adjectival ce poartă același simbolism psihologic al sfâșierii sufletești, în antiteză cu epitetul adverbial rezervat bărbatului: „baba mototolită într-un ungher plângea cu sughițuri”[57]. Băiatul se dezvinovățește, aducând ca circumstanță atenuantă dorul de casă, dar tatăl îl trimite înapoi la oaste. A doua zi, tânărul pleacă. Suferința cumplită a tatălui este concentrată într-o secvență în care emoțiile sunt redate prin metafore ale tumultului interior și prin metafora uzitată a lacrimilor: „O fulgerare dureroasă i se înghesui prin inimă, un val care îl zgudui prin tot corpul. În bezna ființei lui tulburate se petrecu atunci o schimbare mare, nelămurită”[58] și „doi stropi argintii”[59] îi picură pe obraz.

„Ofilire”[60] este unul dintre puținele titluri conotative, metaforă pentru dispariție, pentru moartea fizică, pentru moartea oricărei iluzii de fericire rezultată din iubire, în această

[49] Idem, p. 2
[50] Idem, p. 3
[51] Ibidem
[52] Ibidem
[53] Idem, p. 5
[54] Ibidem
[55] Idem, p. 6
[56] Ibidem
[57] Ibidem
[58] Idem, p. 7
[59] Ibidem
[60] Liviu Rebreanu, „Ofilire”, în vol. *Golanii,* pp. 9-16

proză ce narează drama fetei seduse de boier. Și în nuvela „Răfuiala”[61] apare ideea neîmplinirii în dragoste, tradusă printr-o secătuire a puterilor sufletești și trupești. Rafila, tânăra măritată cu un om pe care nu-l iubește, „se topea pe zi ce mergea, cum se topește omul de omăt în bătaia razelor de soare”, „se veștejește și se ofilește ca o floare gingașă copleșită de buruieni.”[62] Personificarea din incipitul nuvelei „Ofilire” - caz rar la Rebreanu - pare că anunță o întâmplare fericită: „Soarele zâmbea”[63], dar continuarea cronografiei păstrează aceeași formulă a corespondențelor expresioniste: aspectele din natură oglindesc tulburările ulterioare, într-o analogie perfectă - apele iazului sunt „frământate”[64] (epitetul sugerează și anticipează drama sufletească). De data aceasta este vorba despre Saveta, fata prundarului Ion, care scoate vorbe „zdruncinate”, și căreia îi „lâncezește” sufletul, iar gândurile îi sunt „învâltorite”[65], pentru că se zvonește că feciorul cel mare al popii se însoară. Epitetele asociate stărilor sufletești și verbul puternic conotat negativ au o mare forță de sugestie. Scena seducției este construită prin comparații banale, în care comparanții sunt preluați din mediul rural, și printr-o metaforă împletită cu o comparație clișeizată. La 17 ani, fata îl întâlnise pe tânărul cu vocea „moale ca mătasa” și, la simpla lui atingere, ea „tremura ca varga de mesteacăn”, simțind cum „glasul lui îi mângâia sufletul ca o sărutare de mamă”[66]. Metaforele zbuciumului interior redau pierderea rațiunii în tumultul primei iubiri feciorelnice, când bărbatul profită de inocența fetei, iar ea simte „că deodată tot sângele i se aprinde, că o pătrunde o fierbințeală mare”[67] și nu se împotrivește. Întâlnirile cu tânărul par substanța dătătoare de viață pentru fata care, în lipsa lui, simte că se ofilește „că se topește ca o floare neudată”[68]. Aici apare elucidarea titlului conotativ. Comparația în care comparatul și comparantul sunt din sfera semantică a abstractului și metafora tulburării interioare conturează universul sufletesc al fetei care își dă seama că bărbatul iubit o evită, că se preface că nu o aude când îl salută: „Ca niște fulgerări senine i se perindă acuma toate prin minte”, „sufletul ei amărât se prăpădește în prăpăstiile ce i le arată ziua de mâine.”[69] Când zvonurile însurătorii se adeveresc, Saveta, cu „fața galbenă ca frunza veștedă de frăgar”[70] părăsește casa. Apare din nou comparația în care comparantul este preluat din sfera semantică a naturii rurale. Elementul cosmic nocturn apare umanizat, devenind un partener de suferință, prin epitet personificator: luna „se înalță zgribulită ca un sloi de gheață în văzduhul înstelat.”[71] Comparația, în care comparantul, termen concret, sugerează starea de spirit a personajului, conturează o atmosferă în consonanță cu trăirile fetei, anunțând gestul fatidic. Fata aleargă spre iaz, prin buruienile în care „licuricii sclipesc ca niște (...) ochi vrăjmași, înfuriați (...)”.[72] Comparația are, din nou, valențe premonitorii. În scena înecului, dramatismul este validat stilistic prin metafora vuietului apelor și cea a valurilor reprezentate ca niște riduri umane: „Și râul mugește înfricoșător în bezna nopții. (...) Zbârciturile argintite se leagănă, se încurcă și se sparg.”[73] Finalul aduce două comparații uzitate, facile, cu acei comparanți din aria ruralului domestic: vârtejul este „spumos și alb ca laptele strecorat”[74], iar corpul va fi acoperit cu

[61] Liviu Rebreanu, „Răfuiala”, în vol. *Golanii*, pp. 17-32
[62] Idem, p. 19
[63] Idem, p. 9
[64] Ibidem
[65] Idem, p. 12
[66] Idem, p. 13
[67] Ibidem
[68] Ibidem
[69] Idem, p. 14
[70] Idem, p. 15
[71] Ibidem
[72] Ibidem
[73] Ibidem
[74] Idem, p. 16

„nisip mărunt, ca pânza zăbranicului.”[75] Este interesant acest sfârșit, în care cumulul de mijloace artistice (personificarea împletită cu o comparație și epitetul cromatic în structură comparativă) conturează aceeași atmosferă nefastă, spațiul exterior reflectând drama umană în toată frumusețea ei tragică: „Luna zâmbește ca un om nepăsător și se ascunde la spatele unui nour negru ca jalea.”[76]

În proza scurtă „Răfuiala”, echilibrul sufletesc al bogatului Toma Lotru este tulburat de obsesia geloziei. Gândul că Rafila, nevasta tânără, pe care o luase săracă, este tristă, fiindcă se topește de dorul după un alt bărbat, îl macină până la obsesie pe Toma, care simte în inimă „zvâcniri viforoase” și are impresia că „mintea i se tulbură ca o baltă în care se scurge un părăiaș nămolos.”[77] Epitetul din aria semantică a naturii neprielnice și comparația din aceeași sferă subliniază starea de spirit neliniștită. O urmărește pe Rafila, dar nu desoperă nimic și nu mai are odihnă: „Din om vesel (...) se făcu închis ca vremea de ploaie.”[78] Invitați la o nuntă, cei doi soți așteaptă, parcă, inevitabilul, dar pare că destinul îi este favorabil lui Toma, când crede că Tănase Ursu, rivalul, nu a venit la petrecere. Senzația de ușurare este redată, la nivel stilistic, printr-o metaforă din sfera fenomenelor naturale, tip de metaforă agreat de Rebreanu: „o adiere caldă i-a netezit inima”.[79] Metafora zbuciumului sufletesc și comparația în care comparantul concret sugerează focul lăuntric al neliniștii paranoice conturează starea de tulburare maximă a personajului, în momentul apariției celuilalt bărbat: „În mintea lui Toma acum începură a se învâltori (...) toate planurile (...), ca un șivoi de flăcări învrăjbite.”[80] Ulterior, cele două metafore cu sugestii antitetice, trasează tușe portretistice în schema convențională a ariei semantice a naturii rurale: Rafila „sta în picioare lângă el, un trandafir alb în umbra unui pom sălbatec.”[81] Motivul obsesiei este redat stilistic prin metaforele zbuciumului interior, motivul literar al premoniției apare redat prin mijloacele descriptivului de tip tablou – „Zăpada scârțâia sub tălpile lor, ca și cobitul unei păsări a morții.”[82] Personificarea este și ea în măsură să transpună natura în consonanță cu drama umană: „cerul începu iar să se posomorască...”, pădurile sunt „moarte”[83]. Cronotopul este alegoric, premonitoriu, concretețea unor fenomene specifice sugerând tumultul interior al lui Toma și finalul tragic: creanga unui plop „neagră, uscată, ca o mână uriașă de om, se rupse țipând ascuțit și căzu tocmai în fața lui.”[84]

În nuvela „Cântecul iubirii”[85], metafora asfințitului, cu simbolistica sa - soarele la amurg simbolizează o dispariție - și epitetul personificator, un predicativ suplimentar, ce apar în descrierea cronotopului, precum și verbele „se strecoară” și „se furișează”, sugerează o atmosferă de taină, în incipit: „Prin geamurile petecite se strecoară lenește cele din urmă tremurări ale amurgului (...)”[86]. Finalul configurează atmosfera lugubră, prin metafora înserării: „Noaptea se revărsase domol, pe nesimțite, și învăluise pământul în haină de jale.”[87]

Pentru Rebreanu, ce gândesc, ce simt, ce spun personajele, material din care se construiește obscura lor viață interioară, sau ce relatează, cu aparentă indiferență, naratorul,

[75] Ibidem
[76] Ibidem
[77] Liviu Rebreanu, „Răfuiala”, în vol. *Golanii,* p. 19
[78] Idem, p. 20
[79] Idem, p. 25
[80] Idem, p. 26
[81] Idem, p. 27
[82] Idem, p. 31
[83] Ibidem
[84] Idem, p. 32
[85] Liviu Rebreanu, „Cântecul iubirii”, în vol. *Golanii,* pp. 33-39
[86] Idem, p. 33
[87] Idem, p. 39

reprezintă reperele fundamentale în conturarea universului ficțional. Detașarea naratorială postulată în crezul artistic este transpusă, concret, în beletristică.

**BIBLIOGRAPHY**


Dragomirescu, Gh. N, *Dicționarul figurilor de stil*, București, Editura Științifică, 1995

Glodeanu, Gheorghe, *Liviu Rebreanu. Ipostaze ale discursului epic*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001

Manolache, Izabela Rențea, „The False Heterotipia of Romanian Short Story" în vol. *Journal of Romanian Literary Studies*, nr. 31/ 2022, pp. 355-361

Matei Buciu, Mariana, *Mărci ale oralității în opera lui Liviu Rebreanu*, București, Editura Pro Universitaria, 2023

Munteanu, Ștefan, *Limba română artistică*, București, Editura științifică și pedagogică, cap. „Mijloace artistice în analiza psihologică la Liviu Rebreanu", pp. 171-187

Muthu, Mircea, *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1993

Paliciuc, Călina, „Liviu Rebreanu The Universal Mystical Writer", în vol. *Journal of Romanian Literary Studies*, nr. 28/ 2022, pp. 414-418

Al. Piru, studiu introductiv *Liviu Rebreanu. Opere, vol. 1*, Text ales și stabilit , note, comentarii și variante de Niculae Gheran și Nicolae Liu, București, Editura pentru literatură, 1968, p. V-LXXI

Râpeanu, Valeriu, „Un secol de proză scurtă românească", studiu introductiv la Prozatori români ai secolului XX (nuvele, schițe, povestiri), București, Editura C.N.I. „Coresi", 2001; pp. 5-16

Rebreanu, Liviu, *Amalgam*, Editura SOCEC, 1943, „Cred", pp. 9-13

Rebreanu, Liviu, *Golanii, Nuvele. I*, ediție îngrijită, prefață și note de Niculae Gheran, București, Editura pentru literature, 1965

Sasu, Aurel, *Liviu Rebreanu. Sărbătoarea operei*, București, Editura Albatros, 1978

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, București, Editura Minerva, 1981, cap. X Doi ctitori ai romanului nou, 1. Liviu Rebreanu, pp. 279-291

# *"A LARGE MIRROR": RECOLLECTIONS OF THE 'DOUBLE' IN EDGAR ALLAN POE'S "WILLIAM WILSON" AND "LIGEIA"*

**Adela Livia Catană**
**Lecturer, PhD, „Ferdinand I" Military Technical Academy**

*Abstract: This paper deals meanly with the representation of the 'Double' in Edgar Allan Poe's short stories "William Wilson" (1839) and "Ligeia" (1838). The protagonists of these texts meet their Doppelgänger, their other self, in a dream-like world. This arises from the unconscious; which is antithetical, but also complementary to the characters' conscious self. Otto Rank's expertise is used in this paper to highlight that the Double is a representation of the ego that can take on various forms including a human twin or a mirror reflection. In primitive animism, the Double is present as a narcissistic extension and assurance of immortality. When narcissism is absent, it is perceived as a foreshadowing of death and a source of criticism and persecution. The process of accepting one's ego by double-walkers can be further explained through Lacan's theory of the "Mirror Stage". The paper concludes that the double in Poe's short stories is more than just an embodiment of the protagonists' super-ego. It endorses the idea that the Double embodies the hostility towards oneself or the inability to conform to one's selfhood.*

*Keywords: body, identity, memory, olfactory imagery, space.*

The predicament of the Self as the Others, akin to a reflection in the mirror, is illustrated in various moods of mental fragmentation. According to Otto Rank, the double refers to a representation of the ego that can assume various forms (twin, reflection, animal, portrait) that is found in primitive animism as a narcissistic extension and guarantee of immortality, but which, with the withdrawal of narcissism, becomes a foreshadowing of death, a source of criticism and persecution (Rank 1971, 14). The psychiatric clinic often reports that the fantasy of the second self is connected to depression and derealisation, as the patient's surroundings turn into a dreamlike environment. The vivid images of a second self can be referred to as autoscopic hallucinations, and they are more frequently visual than acoustic. In literature, the second self is seen as the manifestation of a person's darker side that has not been integrated into their own perception of themselves. Such a 'person' is usually referred to as the *Doppelgänger*, the *semblable* or *double*. The split between the two has been interpreted as an internal disorder (Rogers 1970, 95). Sigmund Freud praises Rank's success in explaining the unexpected evolution of the theme of the double: "For the 'double' was originally an insurance against destruction to the ego, an "energetic denial of the power of death," […] and probably the "immortal" soul was the first "double" of the body." (Freud 1919, 235). Nonetheless, he adds that:

> Such ideas, however, have sprung from the soil of unbounded self-love, from the primary narcissism which holds sway in the mind of the child as in that of primitive man; and when this stage has been left behind the double takes on a different aspect. From having been an assurance of immortality, he becomes the ghastly harbinger of death. (Freud 1919, 235).

Poe's concept of the rivalrous double is more than a half-century older than Freud's notion of the repressed, unconscious alter ego. Like Freud, Poe associates the alter ego with a universal psychological condition. In many of his works, the character meets his double, his

other self; A self arising from the unconscious that is antithetical yet complementary to his conscious self. This can easily be described as his materialized shadow, as it stays in the background and observes everything, yet little is known about it. The appearance of it can be mysterious, obsessive, disturbing, or even hurtful, usually generating problems. The first self may find itself under control, dominated, or even completely absorbed by their second self. The Poeesque space is instrumental in enabling and maintaining this phantasy, as the character experiences sensory deprivation due to being confined to an overwhelming room.

In "William Wilson," Poe shows "a man's struggle whith his conscience, which is allegorized, objectified in another man of the same name and appearence" (Buranelli 1961, 74). The first Willson murders his double at the end of the story, and, when he starts narrating, he has already accepted his own death sentence: "You have conquered, and I yield. Yet, hence forward art thou also dead- dead to the World, to Heaven and to Hope! In me didst though exists - and in my death, see by this image, which is thine own, how utterly though hast murdered thyself" (Poe 1985, 569). According Buranelli, William Wilson "destroys himself as a personality by killing his conscience, but this merely exemplifies the psychological truth that a man can be injured by the loss of a particular faculty" (Buranelli 1961, 72). The Wilson at the beginning of the story is nearly indistinguishable from the one at the end. He commences his story right after experiencing destruction. Wilson's story has no end, so readers should return to the beginning as soon as they finish it. The most horrifying fact of this tale is that the narrator is constrained to tell his story forever (Yatsugi 8). Throughout his childhood, Willson stated that he was blessed with freedom: "My voice was a household law; and at an age when few children have abandoned their leading-strings, I was left to the guidance of my own will" (Poe 1985, 556). Readers are told that this is not childish petulance and willfulness, but rather a "hereditary temper" that makes it impossible to submit to control (Poe 1985, 556). The second Wilson appears spontaneously, in the course of his school years. The narrator does not establish any direct connection between the other Wilson and himself. Nevertheless, he informs readers that if they had been brothers, they would have been twins. The description of the other Wilson is so similar to the narrator that the possibility of him being an alter ego is raised. The narrator continues: "I saw that we were of the same height, and I perceive that we were even singularly alike in general contour of person and outline of feature… His cue, which was to perfect an imitation of myself, lay both in words and in actions" (Poe 1985, 559). The process of accepting one's ego by double-walkers can be further compared to Jacques Lacan's theory of the "Mirror Stage" (1936). According to the French psychoanalyst and psychiatrist, the mirror stage is:

> a drama whose internal thrust is precipitated from insufficiency to anticipation- and which manufactures for the subject, caught up in the lure of spacial identification, the succession of phantasies that extends from a fragmented body-image to a form of its totality that I shall call orthopaedic- and, lastly, to the assumption of the armour of an alienating identity, which will mark with its rigid strucure the subgect's entire mental development. Thus, to break out the circle of the Innenwelt into the Umwelt generates the inexhaustible quadrature of the ego's verification. (Lacan 1977, 4)

Double-walkers accept their counterparts as their images, just like children can identify their reflections in the mirror. The double, however, is more than simply an embodiment of the protagonist's "super-ego". Bottiroli claims that it "stages the ambivalence, the hatred toward the self, towards one's inability to coincide with one's I" (Bottiroli 204, 132). Although they are inseparable companions, the two Wilsons constantly compete with each other. At school, the narrator is outraged by his *Doppelgänger*'s similar behaviour: "I

felt angry with him… whose concerns, in the ordinary routine of school business, must inevitably, on account of the detestable circumstances, be often confounded with my own"– (Poe 1985, 559). Poe's description of the schoolhouse and his style of enunciation aid in establishing the two Wilsons as counterparts. It becomes plausible that the other Wilson is the narrator's alter ego or a peculiar resemblance. This occurs particularly when the narrator is the only one who can notice the presence of the other Wilson. Even the narrator admits that his schoolmates "did not feel his design, perceive its accomplishment… perhaps the gradation of his copy rendered it not readily perceptible" (Poe 1985, 560). In contrast to the narrator's own inexperience and boyhood immaturity, the narrator observes the other Wilson as being mature and experienced. "I can recall no occasion when the suggestions of my rival were on the side of those errors or follies so usual to his immature age… his moral sense, at least, if not his general talents and worldly wisdom, was far keener than my own" (Poe 1985, 560).

The second Wilson acts as a guide, a voice in the narrator's head, urging him to follow instructions rather than instincts. He is a personified superego that contrasts with the narrator's oversized ego. While reminiscing about his 'double', the narrator acknowledges the possibility of his positive influence: "I might, to-day, have been a better and thus a happier man, had I less frequently rejected the counsels embodied in those meaning whispers which I then but too [hated and despised]" (Poe 1985, 560). The personification of the conscience reshapes the man versus self conflict, which usually involves inner struggle between desires and societal norms. Observing the environment where the 'double' arises is crucial. As previously stated, Poe's description of the space initiates and sustains the narrator's struggle:

> But the house!—how quaint an old building was this!—to me how veritably a palace of enchantment! There was really no end to its windings—to its incomprehensible subdivisions. It was difficult, at any given time, to say with certainty upon which of its two stories one happened to be. From each room to every other there were sure to be found three or four steps either in ascent or descent. Then the lateral branches were innumerable—inconceivable—and so returning in upon themselves, that our most exact ideas in regard to the whole mansion were not very far different from those with which we pondered upon infinity. (Poe 1985, 557).

The and the maze-like structure of the school is a reflection of the hero's inner confusion and his dichotomous relationship between rationality and imagination. One night, the first Wilson steals "through a wilderness of narrow passages from my own bedroom to that of my rival" so as "to make him feel the whole extent of the malice with which I was imbued" (Poe 1985, 561). According to Wilbur, the dim wings indicate the state of reverie: "they point toward that infinite freedom in and from space which the mind achieves in dreams, also in their curvature and in their occasional doubling-back, they anticipate the mind's final spiralling plunge into unconscious" (Wilbur 1985, 268). When he enters the small, hidden room of his rival, he is shocked to see the later's lifeless, sleeping face of the second Wilson, and asks himself if "what I now saw was the result... of the habitual practice of this sarcastic imitation" of "my gait, my voice, my habits, and manner" (Poe 1985, 560).

Poe prevents the need for supernatural powers by establishing the narrator's inability to be relied upon or trusted: "[he] is the descendant of a race whose imaginative and easily excitable temperament has at all times rendered them remarkable… becoming, for many

reasons, a cause of serious disquietude to my friends, and of positive injury to myself" (Wilbur 1985, 555).

Upon returning to his room, the narrator wanders around the house while in a dreamlike state. He stumbles upon a mirror, and his imagination is captured by his reflection. This explains the appearance of *Doppelgänger* Wilson and the way in which he perfects his imitation.

Later on, at college, the second Wilson is absent from the narrator's drunken debaucheries, and from his hustling at gambling. This, however, makes the narrator feel guilty and anxious: "I could not help feeling my cheeks tingle with the many burning glances of scorn… I will even own that an intolerable weight of anxiety was for a brief instant lifted from my bosom…" (Poe 1985, 564). His 'double' reappears, snorting to the assembled gentlemen about the narrator's cheating. The idea that the narrator confesses to cheating is possible because of his previously established intoxication and remorseful nature. His superego is responsible for suppressing his identity for long enough to confess his wrongdoing.

The similarities between the cloaks of the two Wilsons reinforce the existence of the second as a perfect imitation or the first or perhaps as his conscience. This spectre pursues him from Stoke Newington to Eton, from Eton to Oxford, and then to Rome by way of Paris, Vienna, Berlin, Moscow, Naples, and Egypt. However, this long journey, is only a mental one. As Wilbur states: "in spite all his travels, Wilson seems never to set foot out-of- doors. The story takes place in a serious of rooms, the last one locked from the inside" (Wilbur 1985, 260). Poe's hero is encircled by several enclosures, and this particular setting emphasizes the division of him into two William Wilsons.

The last meeting between the two Wilsons happens during a Roman carnival. As usual, they are dressed in identical black-masked costumes. Overwhelmed with anger, the narrator he stabs his double. The outcome, however, is not as anticipated. The narrator's bloody reflection in the mirror discloses that this is not the killing of another person, but rather a moral suicide. William Wilson is both the accuser and the accused, with the former pursuing the crimes that the latter commits. It is important to highlight that Wilson's inner features are not portrayed externally, until he stands in dismay before a mirror that shows his true self:

> A large mirror, — so at first it seemed to me in my confusion — now stood where none had been perceptible before; and, as I stepped up to it in extremity of terror, mine own image, but with features all pale and dabbled in blood, advanced to meet me with a feeble and tottering gait. (Poe 1985, 567).

Willson is incapable of finding an extension of himself in the world around him. The reason is not the absence of such manifestations, but the fact that he "lives by the anarchy of his private godlike will that he is only his own mirror and manifestation" (Davidson 1957, 200). Unlike other characters portrayed by Poe, who are terrorised by "the infinite interrelations of the self and the worlds outside", Wilson is "the Romantic individualist for whom the world is nothing but the externalisation of the self" (Davidson 1957, 200).

In "Ligeia," the characters demonstrate a fervent desire to posses and to be possessed. Although seduction and sexual relationships are suggested to lead to violent death, in Poe, the love relationships are mostly platonic and purely spiritual. Women, such as Ligeia and Lady Rowena, are superior to men. The bizarre death of these angelic, immaterial women draws in both veneration and terror. Their symbolism is one of absolute mystery and perfection. The mirroring or doubling of Ligeia and Rowena is more than a technique used to enhance

symmetry and balance in a horror story. It is the refusal of the dying to stay dead. The two women can be perceived as reflections of the "real" world and the "dream" world, serving as guides to both the narrator and the reader, who are oscillating in-between these dimensions.

The story is told by an the unnamed narrator, who asserts his deep love for the Lady Ligeia, even though he cannot remember the circumstances of their first encounter or her family. Thus, the mood is established at the very start of the story. Poe, as a Romantic writer, creates a certain vagueness and indefinability that he regards as essential in producing the perfect art form. By doing so, Poe transposes his stories from the mundane world into a higher dimension, reserved to ethereal art. The narrator's lack of knowledge regarding Lady Ligeia's past, family or even her last name emphasis the transcendent nature of their relationship. Ligeia's physical portrait adds to this process as well: "in beauty of face no maiden ever equalled her...yet her features were not of that regular mould which we have been falsely taught to worship in the classical labors of the heathen" (Poe 1985, 570). She seems to be of German descendance, but her physical appearance shares the luxuriant grace of the Hebrews and the majestic spirituality of the Greeks. Furthermore, she displays an extraordinary culture:

> I have spoken of the learning of Ligeia: it was immense --such as I have never known in woman. In the classical tongues was she deeply proficient, and as far as my own acquaintance extended in regard to the modern dialects of Europe, I have never known her at fault. Indeed upon any theme of the most admired, because simply the most abstruse of the boasted erudition of the academy, have I ever found Ligeia at fault? (Poe 1985, 571).

The surface-alegory depicts Lady Ligeia as a symbol of mystery, madness, inflexibility, and symbolic unreason. Take note of the quote in the beginning of the story: 'AND THE WILL therein lieth, which dieth not'. Who knoweth the mysteries of the will, with its vigor? For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. Man doth not yield himself to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will" (Poe 1985, 569). Lady Ligeia repeatedly cites this quote throughout the story, demonstrating the belief that some form of life persists beyond the physical body's apparent demise.

Joseph Glanville, one of Poe's favourite authors, was credited with this quote. However, these exact words have not been found in Glanville's works. It is therefore suspected that Poe inveted the quote and only assigned it to the writer. The key words in this quotation, uttered by Lady Ligeia, express her strong belief that "the weak may die but that the strong do not yield . . . unto death utterly, save only through the weakness of [a] feeble will!" (Poe 1985, 574). Lady Ligeia, like Lady Madeline, can maintain her desire to live through periods of time and transcend physical barriers, ultimately taking on another person's body. On her deathbed she confesses her love in such a passionate manner that her husband is profoundly: "For long hours, detaining my hand, would she pour out before me the overflowing of a heart whose more than passionate devotion amounted to idolatry." She cannot resign with the realisation of her very little time to live, and asks God: "Are we not part and parcel in thee?" (Poe 1985, 573). She denies the possibility of dying because it would separate her from her loved one, and nothing can prevent that from happening.

In the final scene, she asks him to read a poem she wrote about conquering life. The poem is set in a theatre where the audience is composed of angels, and the actors are mimes controlled by peculiar formless creatures, or devices. Suddenly, a phantom appears upon the stage and chases the mimes, but ultimately a "crawling shape intrudes" and "It writhes! — it

writhes! — with mortal pangs / The mimes become its food" (Poe 1985, 573). At the end of the play, readers are informed that the poem is entitled "Man". This is a direct reference to Poe's 1843 poem "The Conquering Worm" which deplores the futility of human existence. Clearly, the poem is the key to the Lady Ligeia's obsession with life beyond death. Using the worm as a powerful and terrifying symbol of death, the poem explores the most terrifying form of death - physical annihilation. Lady Ligeia is convinced that this calamity can be overcome. After the narrator has finished reading the poem, she fervently reaffirms the idea that man does not yield to death except "through the weakness of his feeble will" (Poe 1985, 573).

The main cause of his grief is the loss of her informing glances, as the narrator recalls her fatal illness. When her eyes show "less and less frequently upon the pages over which [he] pored," his grief reaches new heights. He weeps in agony as he awaits the 'radiant luster' of those eyes: "letters, lambert and golden", grew duller than Saturnian lead" (Poe 1985, 572). Note that instead of simple letters, there are golden letters. This is actually the first allusion to gold, a metal that is commonly represents luxory and royalty. The image of Ligeia, which continues to dominate the narrator's mind after her death, has also a strong resemblance to gold: "I had no lack of what the world calls wealth. Ligeia had brought me far more, very far more than ordinarily falls to the lot of mortals" (Poe 1985, 574). The colour of this precious metal can be perceived as either warm or cold, as it easily varies between yellow, orange, and brown. It is a symbol of praise, excellence, and wealth, but an excess of any of these can always lead to a sudden change of fortune.

The narrator's grief and inner conflict are transposed through the surreal space that surrounds him. Losing Ligeia, who was the gold of his life, causes the rich golden objects to fade. The narrator's increasing torment is highlighted by the rapid accumulation of gold images in England. England itself is "fair". The narrator's English estate has gold carpets, gold candelabras, gold tapestries and ottomans, chains and pendants made from solid gold. Even Rowen Trevanion, his new bride, is fair-haired. Despite the garish splendour of all these objects, none are permitted to shine with a pure golden radiance. The narrator's initial goal is to overcome his tremendous loss by departing from "the dim and decaying city by the Rhine," settling in a different country, and marrying a different woman (Poe 1985, 569). Thus, "after a few months of weary and aimless wandering" he tries to find, with a "child-like perversity" the protection of a new home (Poe 1985, 570). Extrapolating from Bachelard's ideas, it can be said that the abbey in which he lives takes the so-called "Mother Figure" as it offers him shelter, (Bachelard 2014, 21). The abbey, he bought, was situated in one of "the wildest and reast frequented portion of the fair England,"- in a region notoriously "remote and unsocial." (Poe 1985, 574). The exterior building is facing a savage domain, which is surrounded by "gloomy and dreary grandeur", overhung with "mossy ruin, aged vine, and verdant decay" (Poe 1985, 574).The interior is filled with "melancholic and time-honored memories", castellated turrets, and ceilings that were overly tall, vaulted, and intricately fretted with "the wildest and most grotesque creatures of a semi-Gotic, semi-druidal device" (Poe 1985, 574). In *The Poetics of Space*, Bachelard provides an explanation for this situation:

> Through dreams, the various dwelling-places in our lives co-penetrate and retain the treasures of former days. And after we are in the new house, when memories of other places we have lived in come back to us, we travel to the land of Motionless Childhood, motionless the way all Immemorial things are. We live fixations, fixations of happiness. We comfort ourselves by reliving memories of protection. Something closed must retain our memories, while leaving them their original value as

> images. Memories of the outside world will never have the same tonality as those of home and, by recalling these memories, we add to our store of dreams; we are never real historians, but always near poets, and our emotion is perhaps nothing but an expression of a poetry that was lost. (Bachelard 2014, 25)

The apartment where the narrator lived with Rowena had a single window plan across one wall. It was "an immense sheer of unbroken glass . . . and tinted of a leaden hue, so that the rays of either sun or moon, passing through it, fell with a ghastly luster on the objects within" (Poe 1985, 574). In Poe's universe, glass is a combination of both transparency and opaqueness. It lets the light pass into the darkness of the room, but it also reflects it outside becoming a sort of a mirror. Unlike the mirror in "William Willson", which reflects the narrator's conscience, the one depicted here acts as a metaphor for a body that freezes and imprisons the soul inside of it. The symbol of the window is also closely related to that of the eye. Poe's narrative depicts the eye as a mirror that pulsates rhythmically as it dilates and contrasts its pupil. Even though Ligeia is no longer present, the narrator is still able to recall her when he enters a certain state of the dream and observes the sinister-looking window that resembles her eyes. Although he marries again to forget his pain, he unconsciously keeps Ligeia's image in his mind.

Lady Rowena, his second wife, is in opposition to Ligeia. Despite her beauty, she is simple, unsophisticated, and blonde. While Lady Ligeia was superior to this world, Lady Rowena is extremely earthy and temporal. In contrast to the metaphysical and spiritual qualities of Lady Ligeia, Lady Rowena embodies the material and mortal qualities of this physical world. Their unhappy marriage may be caused by the fact that she is genuine, but also by the narrator's fiery desire to reclaim his lost wife. As his attempts to recapture Lady Ligeia's Doppelgänger turn to be in vain, the narrator admits that he is sinking into madness.

His perdition is accelerated by spending most of his days in an opium-induced fog and intoxicated by alcohol. Narcotics and alcohol can greatly affect one's perception of the real world. The "dormitive virtues of opium" – as Bachelard calls them – hold the narrator prisoner in the realm of sleep (Bachelard 1964, 62). Note, however, that he is a voluntary prisoner, who does not want to give up his vice. In regard to alcohol or the "fire-water", Bachelard asserts that this is an "*immediate* food […] which conforms to the rule of desire for realistic possession: to hold a great power within a small volume." (Bachelard 1964, 83). He also signals the effects of substantial concentration of alcohol in the flesh by incorporating Abbé Poncelet's words: "Heat, as the principle of life, sets in motion and maintains the activity of the animal constitution, but when it is increased to the degree of fire it causes strange ravages." (Bachelard 1964, 83). Eventually, the narrator's addiction and departure from sanity make him responsible for Rowena's encroaching illness and her eventual demise. The acknowledgement of the fact that his current spouse does not love him and that she is terrified of his intense moodiness, leaves him cold. He ignores her and takes pleasure only in remembering the perfection of the Lady Ligeia. After two months of being married, Lady Rowena becomes very ill. Her symptoms include nervousness, fever, and excessive excitability. In her case, space also helps generate and intensify her torments. She is constantly disturbed by strange sounds, motions, and phantasmagoric influences within their chambers. As the narrator sits by the bed of the dying Lady Rowena, he can hear to her frail cries of fear and fright. He is surprised to discover that his wife's fear is not related to death but rather to the strange and unknown presence in the room. The narrator then becomes aware of a "palpable although invisible" presence in the room and, moments later, senses a gentle footfall upon the carpet." (Poe 1985, 606). He suspects that her sickness is not due to natural causes, but his statement cannot be reliable, as he lives in a drug-induced sleep.

> It was then that I became distinctly aware of a gentle foot-fall upon the carpet, and (near the couch; and in a second thereafter, as Rowena was in the act of raising the wine to her lips, I saw, or may have dreamed that I saw, fall within the goblet, as from some invisible spring in the atmosphere of the room, three or four large drops of a brilliant and ruby-colored fluid. (Poe 1985, 576)

The geometry of the dream-room plays a significant role in the story. All Poe's enclosures incline to be curved or circular. When Bachelard talks about "The Phenomenology of Roundness," he quotes Jaspers's formula "das dasein is Rund," which is translated as "the being is round". Bachelard holds the belief that the image of full roundness facilitates self-recollection and confirms our intimateness within. Roundness is attributed to the idea of perfection. According to Bachelard, "everything round invites a caress", in the sense that there is "calm in speaking the word round as I makes ones lips and breath become round" (Bachelar 2014, 95).

Poe identifies regular angular forms with everyday reason, and circles and ovals with the otherworldly imagination. In his tales, the room serves the purpose of preserving a certain state of reverie. In a lavishly decorated chamber, the reader discovers a visionary-hero who has deliberately left the real world and gained the ability to see the abstract ideas beyond the material form of objects. In "Ligeia" the burial chamber is a pentagonal turret-room, whose angles are obscured by sarcophagi generating a circular effect. Its walls are enshrouded in richly figured drapery which is continually agitated by some mysterious force. The intention behind the fluid movement of figures is to create the impression of an ambiguous architectural form in the room and to highlight the narrator's hypnagogic state. The apparent orderliness of the room suggests the spatial freedom of the dreaming mind. Roundness for Poe is an 'emblem of eternity' (Wilbur 1985, 270). The narrator is confined to a world of sanity and reality that is disjointed. The pieces of furtuniture collected inside the room construct a historical and cultural puzzle: Venetian glass; fretwork of a semi-Gothic, semi-Druidal character; a Saracenic chandelier; Oriental ottomans and candelabra; an Indian couch; and figured draperies with Normand motifs (Poe 1985, 575). An allegorical view is necessary for viewing all these riches. The room becomes a state of mind, and all the objects inside it represent ideas and thoughts. Wilbur claims that: "since imagination is a gift rather that an acquisition, it is appropriate that riches in Poe should be inherited or found, but never earned" (Wilbur 1985, 271).

There, in the world of dreaming, the narrator becomes a 'double' of both Ligeia and Rowena, has for most of the narrative been a double-sided mirror caught between two distinct mirrors. One facet of his life has to die to give the other free reign. As the narrator is quite unable, or unwilling, to join the ranks of the real, he murders the physical representation of that world, thus killing that part of himself. In Rowena's death, the narrator finds release into his opium dream. In Ligeia's rebirth, he feels the "crowd of unutterable fancies" pressing in on him once more (Poe 1985, 575). A creativity that is another form of "mad disorder" (Poe 1985, 575) has been reawakened. The loosened black hair is the loosened spirit of the muse, and the one act that confirms the rebirth of his inspiration is the opening of her "full, black, and wild eyes" (Poe 1985, 575). In his disturbed mind, Rowena's death is the foundation for the recreation and regaining of Lady Ligeia, his other half.

The short stories "William Wilson" and "Ligeia" showcase Edgar Allan Poe's depiction of Gothic style. The author examines the natural and supernatural, frightening his readers while also establishing the distinction between reality and imagination. The Doppelgängers expose unique aspects of the characters they are derived from, turning them

into American Gothic examples of psychological explanations for the mysterious occurrence of a second self.

## BIBLIOGRAPHY


Bachelard, Gaston. 1964. *The Psychoanalysis of Fire*. Translated by Alan C. M. Ross. London: Rotledge and Kegan Paul.

Bachelard, Gaston. 2014. *The Poetics of Space*. Translated by Maria Jolas. New York: Penguin Books.

Bottiroli, Giovanni. 2004. "La logica del diviso in William Wilson." In *Fantastico Poe*, edited by Roberto Cagliero, 121-133. Verona: Ombre Corte. https://www.giovannibottiroli.it/it/letteratura/analisi-di-testi/85-la-logica-del-diviso-in-william-wilson.html.

Buranelli, Vincent. 1961. *Edgar Allan Poe*. New York: Twayne Publishers.

Davidson, Edward H. 1957. *Poe: A Critical Study*. Cambridge: Harvard University Press.

Freud, Sigmund. 1919. The "Uncanny". *Imago*, V; reprinted in Sammlung, Fünfte Folge. Translated by Alix Strachey. SE, 17: 217-256. https://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf.

Lacan, Jacques. 1977. "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience." *Écrits: A Selection*. Translated by Alan Sheridan. London: Routledge.

Poe, Edgar Allan. 1985. "Ligeia". In *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, 569-581. New York: Castle.

Poe, Edgar Allan. 1985. "William Willson". In *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, 555-569. New York: Castle.

Rank, Otto. 1971. *The Double: A Psychoanalytic Study*. Translated and edited by Harry Tucker Jr.. North Caroline: University of North Caroline Press.

Rogers, Robert. 1970. *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*. Detroit: Wayne State University Press.

Wilbur, Richard. 1985. *Modern Critical Views on Edgar Allan Poe*. New York: Chealsea House Publishers.

Yatsugi, Aya. 1994 "The Double in Gothic Romance: A Study of The Monk, Frankenstein, "William Wilson," The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde, and The Picture of Dorian Gray." *Kyushu University English Literature*. (37): 29-53. https://catalog.lib.kyushu-u.ac.jp/opac_download_md/6787719/037_p029.pdf.

# *THE EXOTIC AND THE FAMILIAR: TRANSLATING FEMALE IDENTITY FOR THE BIG SCREEN*

**Anda Dimitriu**
**PhD, University of Bucharest**

*Abstract: Throughout the first decade of the twenty-first century, British-led film productions took Hollywood by storm and created droves of loyal and ever-eager fans on both sides of the Atlantic. Especially popular among these movies were tales of exotic places, fascinating characters and the clash between Western and Eastern ideologies. As such, it is not very difficult to imagine how such films might sometimes perpetuate stereotypical imagery, with characters sometimes portrayed as mysterious or flamboyant and local culture and customs, mystifying or even peculiar. In this context, the present paper will consider three movies that premiered between 2000 and 2010, and which exhibit in one form or another the clash or the blending of cultures. These films are Bride and Prejudice (2004), The Mistress of Spices (2005) and Slumdog Millionaire (2008). All three productions are adaptations of literary texts and were made by mixed Indian-British-American teams. And although questions of adaptation, cultural translation and identity construction will be at the basis of this paper, the main focus will fall on the female characters portrayed in each of the three films and on the ways in which their identities are shaped and translated through or despite the stereotypes of the genre.*

*Keywords: film adaptation; female identity; early twenty-first century film*

Within the tumult of the twenty-first century, identity has become one the central topoi of both high and low culture. There are a variety of approaches when it comes to defining and portraying identity, but what most sources seem to agree on is the fact that identity is no longer a fixed concept, but rather a negotiation between customs, traditions and cultures brought about by the engulfing effects of (post)-colonialism, global digitalization, mass migration and the representation of various phenomena on the ever-present social media. It is also important to delve into the ways in which globalization has affected the identity of postcolonial people in general, and that of women in particular, since the latter category seem to still struggle with societal problems pressures and even to exhibit more problems in adapting in this ever-changing situation.

Therefore, the first part of this paper will seek to present the importance of visual culture as a crucial means of constructing identity, as well as to emphasize the role movies play in our modern world within the bigger frame of visual culture. The second part of this article will try to explain how the identity of Indian women transpires from three movies which are made under the auspices of the Western cinematic tradition, but which deal with Indian female protagonists often caught between two worlds. The three feature films that will make up the bulk of the analysis are Gurinder Chandha's 2004 *Bride and Prejudice* , Paul Mayeda Berges's 2005 *The Mistress of Spices* and Danny Boyle's 2008 *Slumdog Millionaire*. Although perhaps not obviously similar at first glance, I believe these three movies are particularly telling for this article not only for the subject matter, but more importantly, because the productions themselves are the result of the cooperative efforts of British, American and Indian talent. And finally, in order to see how Indian female identity is constructed in these three movies, the last and more substantial part of the present article will give a short summary of plot patterns, underlining the differences in the source of inspiration, as well as the similarities of context; then, it will take a closer look at the female protagonists

and try to analyse them by providing some of Bourdieu's theories, as well as a theoretical framework which builds the basis for understanding the Indian female identity caught between two worlds.

**The Visual Medium**

Images carry as much, or even more information than words. When someone reads a book, some part of its interpretation belongs to that person's unique imagination and power of visualisation, but when someone watches a film, a commercial or a piece of news on TV, the combination of moving images and sounds leaves little to the imagination or even to the individual sets of values. So much of the messages the film writer and director wish to convey worms its way into the viewer's mind, leaving little room for rumination or dissention of meaning, especially when it comes to movies whose aim is to entertain and not necessarily inspire. In short, the viewer is invited to receive all the audio and visual stimuli, have a great time doing so, but not necessarily reflect on the complexity of choices and symbols that have made up a particular cinematic production. This simple example happens to support the more elaborate theories of specialists in the field of visual studies which claim that the visual realm opens up a world of clear intertextuality which most of us are unaware of, but which can reflect a certain social situation or a tendency of change in any domain.

Furthermore, the relation which holds between visual culture and society is of greater importance now that the proliferation of visual content is created and recreated across multiple media. As images are part of one's modern everyday life, one may never come to think of them as a subject interesting enough to be studied. One is used to watch a movie or a photograph or a commercial, internalize the message, but not to stop and ponder about the very intricate mechanisms behind that particular image. It is as Rogoff explains, that is "in the arena of visual culture the scrap of an image connects with a sequence of a film and with the corner of a billboard or the window display of a shop we have passed by, to produce a new narrative formed out of both our experienced journey and our unconscious."(26) Taking such intricate creations for granted, many are not aware of the flow of information which images provide. This may be connected with the fact that, as Ella Shohat and Robert Stam state, "the visual, in our view, never comes "pure", it is always "contaminated" by the work of other senses (hearing, touch, smell), touched by other texts and discourses, and imbricated in a whole series of apparatuses-the museum, the academy, the art world, the publishing industry, even the nation state- which govern the production, dissemination, and legitimation of artistic productions ."(55) As it has been mentioned in the previous paragraphs and as Irit Rogoff maintains, "visual culture opens up an entire world of intertextuality in which images, sounds and spatial delineations are read on to and through one another." (24)

The claims that have been stated above emphasize the complex way in which moving images carry meaning, and it is again Irit Rogoff who points out another relevant characteristic of images when she argues that: "[they] convey information, afford pleasure and displeasure, influence style, determine consumption and mediate power relations."(25) Their capacity to determine style and render a certain perspective on any given subject is relevant for my present paper, because it accounts for creating and shaping the identity of individuals and of larger groups.

And in the context of visual culture, one thing remains certain: the fact that no matter its form "the cinema has occupied a central position in popular culture for much of this century" (Milner 75), because it told stories: beautiful, terrifying, amazing stories. And when it comes to the twenty-first century, we can say that film genres have so rich a diversity that they can satisfy every taste, because they have been invented and reinvented a couple of times and then mixed up with other genres to create hybrid forms. Playing on the intrinsic

intertextuality of visual stories, production teams can easily create a world of contradiction and liminality that can suit and reflect modern sensibilities.

Teresa de Lauretis concurs with these notions, but also emphasises in her own work that "cinema has been studied as an apparatus of representation, an image machine developed to construct images or visions of social reality and the spectators' place in it". (102) And most modern viewers are an important part of the success or failure of a big production. It is still de Laurentis who explains this phenomenon, claiming that "insofar as cinema is directly implicated in the production and reproduction of meanings, values, and ideology in *both* sociality and subjectivity, it should be better understood as a signifying practice, a work of semiosis: a work that produces effects of meaning and perception, self-images and subject positions for all those involved, makers and viewers; and thus a semiotic process in which the subject is continually engaged, represented, and inscribed in ideology." (102)

Moreover, as Jonathan L. Beller states in his *Kino-I, Kino-World: Notes on the Cinematic Mode of Production*, "spectatorship, as the fusion and development of the cultural, industrial, economic and psychological, quickly gained a handhold on human fate and then became decisive. Now, visuality reigns and social theory needs to become film theory."(61) The relation between films and audiences is nowadays so tight that Graeme Turner says that "movies might be made by actors, directors, and producers, but they are ultimately made successful by audiences."( 95) She continues this idea and states that a movie has to specify its audience not only in the script and nature of its narrative, but also in the advertising campaign which is now of vital importance to the success of every movie.( 98)

In the case of the present paper, the target audience which will be refered to is considered Western in thought and cultural affiliation and the movies themselves, a negotiation of cultural elements designed for the Western palate. In a sense, Hollywood and Bollywood characteristics are blended in varying degress and to varying effects in these three productions. This is of course possible due to the wide range of narrative representation which is typically associated with cinematic storytelling. (Thon ,75)

**Female Identity on Film**

After this overview of visual culture and the importance of films production in general, the second part of this paper will shift the focus on the construction of female identity. As Allan Casebier underlines, there is much common ground between film studies and feminist or gender studies, in that they both express the need to identify the conditions which "fostered and continue to maintain" an unequal position for women in society. (119) As such, studies about female identity construction and representation in film abound across disciplines and geographical areas. Some even deal with the negociation of elements which make up the identity of contemporary women as "transnational". (Marciniak, 190)

Still, however ellucidating such studies might be, the present paper will adopt an older theoretical framework which lies at the base of many feminist research. Bourdieu's theory about social life and gender domination partially explains the complex identity of the Indian female characters who live in the liminal space between Indian tradition and Western contexts, simultaneously wishing for contradictory things. These theories will be applied to *Bride and Prejudice*, *The Mistress of Spices* and *Slumdog Millionaire* in the last section of this article.

Bourdieu says that "being born in a social world, we accept a whole range of postulates, axioms, which go without saying and require no inculcation"(Bourdieu & Loïc, 272), which of course, are culture specific. Such pre-established schemata of thought and perception are constitutive of what Bourdieu calls the *habitus*, that is, the totality of customs, learnt habits, skills or tastes specific to a particular society at a particular moment.

Moreover, in Bourdieu's opinion, the paradigmatic form of symbolic violence is gender domination. In his two articles, he gives several examples from his study of the role Kabyle women play in society and reaches the conclusion that such patterns of male domination are not ahistorical, as some might think, but actually, "the product of incessant (and therefore historical ) labour of reproduction." (339) He further says that the structures of domination are perpetuated either by singular agents, or by institutions such as the church, the state, the family or the educational system.

Another important point in his articles is that the principles of social domination are viewed as natural not only by the dominant, men, but also by the dominated, women:

In effect, the dominated, that is, women, apply to every object of the (natural and social) world and in particular to the relation of domination in which they are ensnared, as well as to the persons through which this relation realizes itself, unthought schemata of thought which are the product of the embodiment of this relation of power in a form of paired couples (high/low, large/small, inside/outside, straight/crooked, etc.), and which therefore lead them to construct this relation from the standard point of the dominant, i.e., as natural. (Bourdieu & Loïc, 273)

In other words, women come to perceive and judge themselves and the world according to the schemata of thought and relation of domination they are taught in institutions, by men and other women alike.

Although some might think that this phenomenon only occurs at a psychological level, Bourdieu explains that the schemata of domination do no exist only in every person's subconscious, but that they also consist of a bodily dimension. The term of "contrainte par corps", or "imprisonment effected via the body" (Bourdieu & Loïc, 273) explains this bodily dimension, because in society, Bourdieu says, gender domination is acquired through a twofold operation: "first by means of the social construction of the vision of biological sex which itself serves as the foundation of all mythical visions of the world: and, second, through the inculcation of a bodily hexis that constitutes a veritable *embodied politics*."( Bourdieu & Loïc, 273)

As a conclusion, the consciousness of gender is not entirely biological, but rather a "biologized social construction" (Bourdieu & Loïc, 273) which orders the social roles and ensures male dominance and female submissiveness at different degrees in different societies.

**Three Cinematic Productions**

The common elements which bind the three movies mentioned above can be viewed from multiple perspectives. Released in the mid to late twothousands, all three movies are coproductions and involve multinational teams working on multiple aspects of the filmamking process. All three are adaptations of novels and put forth at least one female character which is trying to negatiate her two opposing presures on herself and her life.

The first movie which will be taken into consideration is Gurinder Chandha's 2005 *Bride and Prejudice.* This British- American coproduction translates the plotline of Jane Austen's most famous novel, *Pride and Prejudice*, into the present day Indian society. Lalita Bakshi comes from a poor Indian family, has another three sisters and a mother whose sole goal is to marry her daughters as well as possible. The occasion soon arises when Balraj, a rich and famous British-Indian barrister, comes to town with his sister and his American friend, Darcy. Following Austen's plotline, he falls in love with Lalita's elder sister, Jaya. But unlike in Austen's novel, the focus of the movie is the tentative relationship between Lalita

and William Darcy, as well as on the way in which they overcome their prejudices and cultural differences and reach a balance in the end.

In the movie, like in the British novel which inspired it, if we are to take into consideration Bourdieu's theories, Mr. Dracy appears as the perfect symbol of male superiority and dominance. This is why, when they first appear on screen, the two male protagonists are analyzed in terms of physical appearance, income and manners. In the novel, Mr. Bingley was good-looking, gentlemanlike and he had a pleasant countenance, and easy, unaffected manners, while Mr. Darcy soon drew all attention due to his tall figure and the rumour of his large income and vast properties in the North of England. In *Bride and Prejudice*, the difference between the male protagonists is faithfully respected and translated. Balraj is a successful Indian who comes from a good family in the UK. He is still in contact with his Indian roots, he enjoys himself in India and this makes him unaffected and easy going, like the original Jane Austen character. Aa an intersing sidenote, his sister, Kiran, who corresponds to the character of Miss Bingley, is reduced to a charicature of snobbish disdain for her own Indian roots and is used throughout the movie as an obvious counterpoint to the Bakshi sisters.

On the other hand, William Darcy comes from the USA (a country which is more prosperous than the UK) and is the epitome of his culture both physically and psychologically. He is tall, blond and blue-eyed and in the beginning of the film, he appears to be interested only in comfort and making business deals. It is interesting to note that the viewer instinctively knows that Darcy is superior to Bingley/ Balraj, and if we take into account the examples provided by Bourdieu in his article, this is in perfect unison with the description of the two men. Darcy is taller and richer than Bingley/ Balraj, and therefore, a better image of respectability and dominance.

But, unlike Lizzy in *Pride and Prejudice*, Lalita says she wishes to have “equality, not control”, therefore she shows no obvious interest in William Darcy’s money or hotel business. She even sings about it in one of the movie’s many musical moments. And to emphasize her Western wishes, the musical number resembles a pop song of the time more than it does a Bollywood scene. Still, although Lalita is supposed to embody a new, modern type of Indian woman who preserves the decorum of her tradition, but not the old-fashioned conceptions of female subservience, she has difficulty in assessing her personality completely. As the plot unfolds, it becomes apparent that Lalita, like her mother and the rest of the Indian women in the movie, feels she must marry someone who outranks her socially and financially. As Bourdieu explains, this is “because these common principles tacitly and unarguably demand that, at least in appearances and seen from outside, the man should occupy the dominant position within the couple.” (340) Equality comes for her and her partner on the emotional and intellectual level, which is not the case for all the female characters portrayed in the movie.

Moreover, according to what Bourdieu explains in his article-that in many cases, the awareness of domination can be accompanied by either strong bodily emotions or conflict and division of self (341)- Lalita is sometimes consumed by strong feelings, or torn between what she believes and what she is supposed to do. So, Lalita is unable to accept the proposal made by Mr. Kohli- who comes from America and boasts of his success, his colonial-style mansion in L.A. and his American connections- not only because she doesn’t love him, but also because, as Bourdieu says, “she feels diminished with a diminished man.” (340) She cannot marry a man who is “dead in the head” because she feels that would diminish her and take away the little freedom she aspires to.

It is interesting to note that Lalita, like the movie *Bride and Prejudice* itself, is a mixture of Eastern and Western elements. She represents the universal typology of Elizabeth Bennet foreignized for Western audiences by a writer and director who understood and

balanced the two worlds seamlessly. Lalita respects the conception of love and marriage proposed by Indian tradition (as proof of this statement, we must take into account the fact that no sort of sexual contact is portrayed in the movie; in her dream, Darcy tries to kiss Lalita, but she leans away and their lips never touch), but she refuses to be the typical simple, subservient Indian wife and she is not afraid to put all her knowledge and wit to good use in her conversations with Darcy and her mother, Catherine.

On the other hand, Tilo, the female protagonist in *The Mistress of Spices*, doesn't try to escape her condition or break the rules imposed "by the spices". The movie, whose screenplay was adapted by the same Gurinder Chadha from the novel of Chitra Banerjee Divakaruni and directed by Chadha's partner Paul Mayeda Berges, tells story of a woman who tends the Spice Bazaar in San Francisco and who is limited by the simple rules of her status: she has to use the spices to help fulfil the wishes of her customers, not her own, and she is not allowed to leave the bazaar and follow her own life. From the very beginning, it becomes apparent that Tilo, who is named after the sesame seed and who is supposed to nourish everything around, has no intention of breaking the rules; she has no desire to marry or gain independence, as Lalita does. Tilo only looks longingly out of the window of her shop at the people in the street. Her identity doesn't need to be translated, she is not forced to adapt to the new Western world, because she is not allowed to live in it. Her isolation brings her peace of mind.

But her balance is disrupted when Doug, a typical American, walks into her shop. Unlike Darcy, Doug does not represent the symbol of cultural and gender domination, but the fascinating possibility of a life which Tilo is denied. She tries to help him and guess his spice, but her own desire clouds her sight and abilities. From this moment on, she is scared that her gift will be taken away if she does not learn to repress her feelings.

When her friend Haroun is injured, Tilo is convinced that it was her own selfishness and carelessness which brought this about, so she decides to break the rules of her condition and step outside of the store to go help her friend. This transgression emerges from the desire to help others, a quality all traditional Indian women should possess, but soon enough, Tilo will break the rules to pursue her own desire. She goes out with Doug and spends the night with him. Her decision goes against not only her condition as mistress of spices, but also against the Indian tradition and conception about love and marriage. In this, the Western world Tilo is not allowed to be a part of has won her over. So, although Lalita is the one who wishes for independence, it is Tilo who is overwhelmed by the world around her and who breaks this crucial Indian taboo, making this female character closer to the Western notion of what a woman should behave like.

But this negotiation which weighs more towards the West costs Tilo her own identity: she can no longer help others with her spices. Still, in the end of the movie, after she sets fire to her own shop and after everything, including herself, is symbolically purged by fire, Tilo is given back her gift. She is allowed to keep her ability, as well as Doug, and by this the two warring dimensions, the Western and Eastern one, are finally reunited and balance is restored. So, in her own way, Tilo has defied the culture she represented so that she could be able to reinvent her own identity and live traditionally in a new world.

The third feature film, *Slumdog Millionaire*, had its premiere a few years later, in 2008, after a team of British filmmakers adapted Vikas Swarup's novel *Q & A*. More than the previous films, this feature became an international success and reintroduced Western audiences to current Indian realities. The plot of the book and of its cinematic adaptation revolves around a young Indian man's struggles and presents the whole constellation of his life events with the aid of a narrative gimmick: he is a contestant on the Indian version of the universally famous show *Who Wants to Be a Millionaire ?* The storyline encompasses only a few days, but each question Jamal, the protagonist, is given the opportunity to answer brings

with it a lengthy and evocative flashback sequence. In a sense, the movie is a compilation of chronologically ordered vignettes held together by the premise of the game show.

Despite its British director and funding, this movie deals with the complex realities of a modern-day India, and not with an idealised version of the country as seen in *Bride and Prejudice*, or a nostalgic and phantomatic memory- as in *The Mistress of Spices*. Its complexity holds under scrutiny, especially since the first part of the movie is mostly in Hindi with incorporated English translations, and most of the cast is Indian, with some notable Bollywood actors in key roles. *Slumdog Millionaire* may not look like a typical Bollywood movie, but it benefits from the expertise of an extended Indian crew and cast, which makes the movie a reflection of contemporary Indian realities. And it is in the midst of these complex realities that the third female character, Latika, needs to survive.

Although she is only a secondary character and consequently enjoys less screen time, Latika is perhaps the most fascinating of the three female characters presented in this paper. On the one hand, she is represented through the idealised lens of Jamal's memories and desires. Jamal and his brother, Salim, encounter a bedraggled Latika in the pouring rain. Jamal notices her and invited her to sleep close to the two of them, since they are all orphaned and alone. Therefore, after his mother's untimely death, Latika becomes the centre of love, security and hope for the little boy and later, for the young man Jamal will become. Throughout the film, she is associated with the colour yellow, a cheerful and vivacious colour which underlines her personality and makes her, from Jamal's and the viewer's perspective, a symbol of warmth, security and hope.

Through this lens, she appears almost inert and two-dimensional: a constant hope for a better life Jamal might have. She almost seems never changing, despite the adversity and indignity she has to suffer. Still, observed independently, Latika becomes more fleshed out and her journey somewhat more nuanced. Unlike Lalita and Tilo, who feature on film almost exclusively as grown women, Latika is portrayed through three distinct stages of her life, from childhood, through adolescence and, finally, into womanhood. Despite her dire situation, her joy, mischievous nature and childish enthusiasm come across in the beginning, but with each blow she is dealt, Latika grows quieter, more passive and more resigned.

It is also interesting to note that although yellow is emblematic for Latika, the yellow dress she wears as a child becomes increasingly greyer the longer she lives with the beggars and the mafia chief who governs their lives. When she is a teenager and training to be a courtesan, the only yellow to be seen is in her hair accessories and the gold of her jewellery. And when she is a young woman and forced to serve the new mafia lord Salim works with, her colours remain muted. She fades into the background. Latika only wears yellow again when she meets Jamal at the train station, before she is caught, disfigured and brought back. When Salim releases her and she has the opportunity to escape and rejoin Jamal, she symbolically puts on a bright yellow veil as she leaves the mafia house.

If Latika represents love and warmth for Jamal, he represents safety and freedom for her. Within Bourdieu's theoretical framework, Jamal starts off neither richer nor older than Latika, but by the end of the story, he has become taller and independently wealthy, which validates Latika's choice of a superior partner. Still, it would be unfair to say that Latika is chasing Western ideals or that she is torn between Indian traditions and foreign influences. Rather, she is forced to accept a perverted form of Western liberal values, a situation in which, instead of being free to choose her own fate and partner, she is passed from protector to protector and needs to adopt a mask of traditional subservience in order to survive. And in this situation, she oscillates between utter resignation and the desire to reinvent her own disappointing life.

At first glance, Latika is the most non-conformist and non-traditional of all the female characters mentioned in this article, but she is the one who seeks to reconnect with her roots

the most. In the context she is given, Latika takes joy in simple things and fights for her freedom and right to choose her own destiny. In this sense, she embodies a departure from passive femininity and a symbol of the Western ethos. As if to underline this fact, the last sequence of the film, which shows Jamal and Latika kissing, also proposes a departure from the Indian film tradition. Still, for Latika, the dancing number which makes up the credits of the movie, is a validation of her aspirations and the epitome of her desire to follow Indian tradition.

**Conclusions**

Films and the study of visual culture are here to stay, as they often reflect and mirror back the reality of contemporary society, both locally and internationally. Aided by well-organised distribution channels and eagerly awaited by global audiences, feature films are also an important source of representation for various demographics. They cater to different tastes, exhibit different characteristics and use different means to express a collective concept. Starting from this premise, the present article has tried to highlight the methods of creating female identity in three movies which share common themes and approaches. So, after analysing how *Bride and Prejudice*, *The Mistress of Spices* and *Slumdog Millionaire* portray the challenges female characters, either still living in India or as immigrants in America, have in finding their identity and the balance between their own culture and the Western frame of mind, it becomes apparent that especially for Indian women, the contemporary world poses many problems. But in the movies discussed here, despite suffering and loss, these obstacles are overcome and the happy or bitter-sweet endings offers the Indian female characters the autonomy and balance they need.

**BIBLIOGRAPHY**


Beller, Jonathan L. " Kino-I, Kino-World: Notes on the Cinematic Mode of Production". *Visual Culture: The Reader*. Ed. Jessica Evans and Stuart Hall. London: SAGE Publications Ltd, 1999. 60-85

Bourdieu, Pierre. "Gender and Symbolic Violence". *Violence in War and Peace*. Ed. Nancy Scheper- Hughes and Philipe Bourgois. London: Blackwell Publishing, 2000. 339-342

Bourdieu, Pierre and Wacquant, Loïc. "Symbolic Violence". *Violence in War and Peace*. Ed. Nancy Scheper- Hughes and Philipe Bourgois. London: Blackwell Publishing, 2000. 272-274

Casebier, Allan. *Film and Phenomenology. Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. New York: Cambridge University Press, 1991

De Lauretis, Teresa. "Imaging". *Reading Images*. Ed. Julia Thomas. Houndmills: PALGRAVE , 2001. 102-108

Marciniak, Katarzyna. "Palatable Foreigness". *Transnational Feminism in Film and Media*. Eds. Katarzyna Marciniak, Anikó Imre and Áine O'Healy. New York: Palgrave Macmillan, 2007. 187- 205

Milner, Andrew. *Literature, Culture and Society*. London: UCL Press Limited, 1996

Rogoff, Irit (2002). "Studying Visual Culture". *The Visual Culture Reader*. Ed. Nicholas Mirzoeff.1998.Rev. ed. London: Routledge. pp. 24-36

Shohat, Ella and Stam, Robert (2002). "Narrativizing Visual Culture: Towards a Polycentric Aesthetics". *The Visual Culture Reader*. Ed. Nicholas Mirzoeff.1998.Rev. ed. London: Routledge. pp. 37-59

Thon, Jan-Noël. *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2016

Turner, Graeme. *Film as Social Practice*. 1988. Rev. ed. London: Routledge, 1993

Web Sources

Bride and Prejudice
http://www.imdb.com/title/tt0361411/
The Mistress of Spices
http://www.imdb.com/title/tt0407998/
Slumdog Millionaire
https://www.imdb.com/title/tt1010048/

# *THE POETICS OF FEMININITY IN NICHITA STĂNESCU'S ACCLAIMED BOOK, A VISION OF FEELINGS (1964)*

**Monica Alina Toma**
**Assist. Prof., PhD, Academy of Economic Studies, Bucharest**

*Abstract: As a central figure in the Romanian neo-modernism of the 1960s, Nichita Stănescu introduced a lyrical renewal in literature by employing clichés, abstract concepts and reinvented myths in order to elicit intense emotional responses in the readers. His work stands out for its wonderful perspective which advocates an experiencing of the world anew through the lens of love.*
*The present article intends to analyze the poet's ways of portraying femininity in the volume "O viziune a sentimentelor"/ "A Vision of Feelings" (1964). It will explore the woman both as a real being and as an idealized figure, as a complementary presence in the poet's life and as an integral part of his soul. The paper will show that, in Nichita Stănescu's work, the beloved appears as a miraculous force that changes the poet's life forever.*

*Keywords: Nichita Stănescu, femininity, beloved, woman, love*

Motto: "Tell me, if I caught you one day
and kissed the sole of your foot,
wouldn't you limp a little afterward,
afraid of crushing my kiss?…"[1]
(Nichita Stănescu)

Nichita Stănescu is a leading figure in the Romanian neo-modernism. His poetry delves deep into the human psyche, focusing on themes such as love, creativity or the essence of being. The poet's exquisite style involves combining abstract and concrete concepts, playing with clichés and myths and creating a sense of mystery and wonder, this constituting his unique ways of expressing profound feelings and ideas.

"O viziune a sentimentelor"/ "A Vision of Feelings" (1964), Stănescu's second volume of poetry, is among the poet's best-known and most appreciated books. According to the Romanian critic Eugen Simion, here, Stănescu "reveals his playful, radiant side, myths still tread timidly through the poem, the verse, both musical and unpredictable, is cloaked in a Pre-Raphaelite imagism."[2]

As Boldea also notices, the poet's early works overflow with Dionysian sensory experiences: "The first books ("The Meaning of Love" and "A Vision of Feelings") are marked by an exacerbated sensuality […] within an auroral universe of jubilant living and expression in which, with empathetic exultation, consciousness takes note of the miracle of existence, of vitality, of the ecstasy of becoming […]."[3]

---

[1] My translation. Romanian, original version: "Spune-mi, dacă te-aş prinde-ntr-o zi / şi ţi-aş săruta talpa piciorului, / nu-i aşa că ai şchiopăta puţin, după aceea, / de teamă să nu-mi striveşti sărutul?…"; From the volume "O viziune a sentimentelor"/ "A vision of feelings" (1964), https://pentrunichita.wordpress.com/poezii/o-viziune-a-sentimentelor-1964/;

[2] My translation. Romanian, original version: Stănescu "arată fața sa ludică, iradiantă, miturile păşesc încă timid în poem, versul, muzical și imprevizibil, e înfășurat într-un imagism de esență prerafaelită." (Simion, 2002: 83-84)

[3] My translation. Romanian, original version: "Primele cărţi (*Sensul iubirii* şi *O viziune a sentimentelor*) stau sub semnul unei senzorialităţi exacerbate [...] într-un univers auroral, al jubilaţiei trăirii şi rostirii,în care

“O viziune a sentimentelor”/ "A Vision of Feelings" (1964) meticulously captures with its beautiful imagery the subtle nuances of human emotions, reconstructing the intricate sentiments that emerge from the interplay between the consciousness and the world. This interplay unfolds within an archetypal landscape, a realm of meaningful, fundamental experiences. As Braga notices, the atmosphere of erotic fairytale makes many of Stănescu's poems exude a subtle, alluring glow:

"The universe suddenly seems bathed in a different light, as if it had been traversed by a magical current. Beings stir, drawn towards the self by an irresistible gravity. An auroral iridescence surrounds the objects, creating the sensation of a new world beginning. A new life seems to emerge, in a fairy-tale realm, where things intertwine dreamily."[4]

In the dreamlike atmosphere of this unique poetic universe, the beloved's image seems to be reflected in the cosmic tapestry, radiating a penetrating warmth that melts away the icy sheen of rationality. Thus, love emerges as a powerful force that activates the whole universe and facilitates the harmonious integration of the ego into nature, its communion with the surrounding elements:

“Your face then, a mere outline, / Appeared in the jagged stars. / My nights, in my nights. / I lay stretched on the snow, my gaze / Wandering among the pines, around me, / And I felt no cold. On the contrary, / I steamed like a white loaf. / The stars watched me curiously. / O, you, my dreaming flesh, / O, you, phosphorescent bones! / All the future traveled, traveled, / From above, from beneath the unseen clouds, / On the white flakes, for it was snowing, / My love pressed down on them, pressed down, / And they melted in my breath.”[5]

Love appears as a creative energy which induces a state of reverie, giving rise to a plethora of fantasies. Thus, in the poem “Dansul”/ “The Dance”, which recalls the Pygmalion myth, the poet dreams that, under his powerful gaze, the sun is transformed into a malleable object, and then shaped into the image of his beloved: “As if one day a sun / that I had struck with my gaze / flattened its round gold / and came so close, / that I cooled it with my breath, / modeling it with my gaze / into a young woman / fragrant, dreamy."[6]

The image of the young man molding a cosmic element into a woman is particularly striking. It symbolizes the poet's ability to create beauty from the raw materials of his imagination. The feminine figure is described as "fragrant" and "dreamy," which suggests that she possesses a sensual and otherworldly quality.

In “Portret de adolescentă” / “Portrait of a Teenage Girl”, the poet is fascinated by a young woman who is both childlike and hesitant, almost afraid to engage with the existing things, with love and life. The presence of this vulnerable, enigmatic girl, who seems to have a deep connection with the cosmos and a unique perception of reality, leaves a lasting

---

conştiinţa ia act, cu exultanţă empatică, de miracolul existenţei, vitalităţii, extazului devenirii [...].” (Boldea, 2023: 11)

[4] My translation. Romanian, original version : “Universul pare scăldat dintr-o dată într-o altă lumină, ca şi cum ar fi fost străbătut de un flux magic. Făpturile se pun în mişcare, atrase spre eu de o gravitaţie irezistibilă. O irizaţie aurorală înconjoară obiectele, creând senzaţia unui început de lume. O nouă viaţă pare a începe, într-un regim feeric, în care lucrurile se întreţes oniric.” (Braga, 2013: 304

[5] My translation. Romanian, original version: “Apărea în stele dinţate / chipul tău de atunci, numai contur. / Nopţile mele, în nopţile mele. / Stam lungit pe zăpadă, privirea / îmi hoinărea printre cetini, în jur, / şi nu mi-era frig. / Dimpotrivă, / aburem tot ca o pâine albă. / Stelele mă priveau curioase. / O, tu, carne a mea, visătoare, / o, voi, fosforescentelor oase! / Tot viitorul călătorea, călătorea, / de sus, de sub norii cei nevăzuţi, / pe fulgii cei albi, căci ningea, / dragostea mea i-apăsa, apăsa, / şi ei mi se topeau în răsuflare.” From the poem "Visul unei nopţi de iarnă"/ "A Winter Night's Dream"**,** volume “O viziune a sentimentelor”/ “A vision of feelings” (1964), https://pentrunichita.wordpress.com/poezii/o-viziune-a-sentimentelor-1964/;

[6] My translation. Romanian, original version: “Parcă într-o zi un soare / ce-l lovisem cu privirea / îşi turti rotundul aur / şi veni atât de-aproape, că-l răcii cu răsuflarea, / cu privirea modelându-l / într-o tânără femeie / aromită, visătoare.” From the volume “O viziune a sentimentelor”/ “A vision of feelings” (1964), https://pentrunichita.wordpress.com/poezii/o-viziune-a-sentimentelor-1964/;

impression on the curious young man. However, she remains inaccessible, forever wrapped in mystery:

"You were so childlike, it was almost as if/ You were afraid to look/ into the eyes of the trees and stars. / Yet, you wouldn't leave/ the trunk of the tree, / from beneath the evening stars. / And if I think about it more carefully, / nothing was happening in the air around you. / Were you looking through it, / as through a telescope? / ... Were the evening stars, traveling through the fresh air, / telling you something special? And only you? / I can't know anything. / I would watch you for hours on end, / until my gaze / produced blue leaves, / until the wind plucked them away, / or they fell to the ground on their own, yellowed. / And only then, perhaps, autumn would arrive..."[7]

In the poem "Aer de toamnă" / „Autumn Breeze", which captures the fleeting beauty of a chance encounter, the communication between the poet and the woman he admires takes place at the level of the gaze, which has a transformative power. The girl's electrifying eyes have an immediate influence on the boy's emotional state, lifting his spirits and infusing him with a sense of joy: "Your accidental glance / electrocuted me. / The leaf of sadness on my face / you suddenly plucked away, / and I stood in the sun, / with a still and lovestruck face."[8] The young woman's impact is so powerful, that it can even penetrate the subconscious mind of the poet, disrupting his dreams: „Your accidental glance / electrocuted me. / Snatching away my sleep with dreams. / Oh, and above me, in the sun, / Left only tree branches / And swirling birds."[9] The image of the girl leaving "only tree branches and swirling birds" as she passes by the boy suggests that she has left a profound impression on his psyche, filling him with a sense of wonder and enchantment. The final stanza of the poem reinforces the idea of the captivating power of the woman's gaze: „Your accidental glance / electrocuted me. /And everything around me / became detailed. / And it seemed to me it had always been this way, / And I forgot the sun, stuck in the sky."[10]

The poet's surroundings become "detailed," and the present moment seems to have existed forever. This feeling suggests that the girl's eyes have awakened the boy to a new level of perception, allowing him to see the world in a more vivid and nuanced way. The final line of the poem, "And I forgot the sun, stuck in the sky" further emphasizes the woman's astonishing power. The sun, which is typically a symbol of permanence and stability, is eclipsed by the woman's fleeting presence, which shows that her impact on the young man is even deeper.

---

[7] My translation. Romanian, original version: "Erai atât de copilăroasă, încât / Aproape ți-era teamă să privești / copacii și stelele, în ochi. / Dar nici de plecat nu plecai / de lângă trunchiul copacului, / de sub stelele serii. / Și dacă mă gândesc mai bine, / în aerul din jurul tău nu se petrecea nimic. / Oare tu te uitai prin el, / ca printr-un ochean? / … Stelele serii, călătorind prin aerul proaspăt / îți spuneau ceva aparte? Și numai ție? / Nu pot să știu nimic. / Eu te priveam ore-n șir, / până când privirile mele / dădeau frunze / albastre, / până când vântul mi le smulgea, / ori cădeau ele singure, îngălbenite, la pământ. / Și-atunci abia, poate că venea toamna…" From the volume "O viziune a sentimentelor"/ "A vision of feelings" (1964), https://pentrunichita.wordpress.com/poezii/o-viziune-a-sentimentelor-1964/;

[8] My translation. Romanian, original version: „Mă curenta privirea ta / întâmplătoare. / Frunza tristeții de pe chip / deodată mi-o smulgeai, / și stam în soare, / cu chipul nemișcat și-ndrăgostit." From the volume "O viziune a sentimentelor"/ "A vision of feelings" (1964), https://pentrunichita.wordpress.com/poezii/o-viziune-a-sentimentelor-1964/

[9] My translation. Romanian, original version: „Mă curenta privirea ta / întâmplătoare, / somnul cu vise mi-l smulgea. / O, și lăsa deasupra mea, în soare / doar ramuri de copaci / și păsări rotitoare." From the volume "O viziune a sentimentelor"/ "A vision of feelings" (1964), https://pentrunichita.wordpress.com/poezii/o-viziune-a-sentimentelor-1964/

[10] My translation. Romanian, original version: „Mă curenta privirea ta / întâmplătoare, / și totul devenea în jurul meu / amănunțit. / Și îmi părea c-a fost așa de totdeauna, / și soarele-l uitam, pe boltă-nțepenit." From the volume "O viziune a sentimentelor"/ "A vision of feelings" (1964), https://pentrunichita.wordpress.com/poezii/o-viziune-a-sentimentelor-1964/

The image of the sun also appears in “Melodie povestită” / “Told Melody”, where it is suggested that the poet’s intense affection for a woman has transformed him, making him feel more confident and attractive. His sentiments are so strong, that they have reached as far as the sun, which is the ultimate symbol of power and greatness: “The love I held for you back then / Made me an almost handsome man. / I'd ponder all the way to the horizon, / And even managed to think as far as the sun.”[11]

The following lines of the poem describe the graceful appearance of the woman, and also her enchanting voice, that can drive away all the young man’s fears and insecurities: “You were so slender, and your black mane / you let flutter over your shoulders. / When you spoke, your voice killed ghosts, / and the beating of my heart circled you / like a planet that lingers...”[12]

The poet compares the beating of his heart to a planet that is late, which suggests that his love for the girl is so deep, that it makes him feel out of sync with the rest of the world. The attractive girl, who helps the poet reach his full potential, reminds us of another dark-haired feminine figure who appears in one of Stănescu’s later poems, “De dragoste” / “About Love”. Here, the captivating woman, who holds immense power over the young man, represents a source of profound self-discovery for him: “sweet creature of the light / she reveals myself to me”.[13]

In "Cântec fără răspuns" / "Song without an answer", Stănescu explores the mystery of womanhood, seeking to understand its profound effect upon him, and to answer the eternal question: “Why do I love you?”. The poet uses each stanza to rework this question throughout the poem, not as a means to seek a definitive answer, but as a way to delve deeper into the intricacies of affection and to draw a more complex portrait of his beloved. The repeated questioning highlights the overpowering nature of love, which disrupts Stănescu’s thoughts and deepens his emotional experience, revealing at the same time the poet’s bewilderment in front of the woman’s captivating beauty:

“Why should I love you, dreamy woman, / who coils around me like smoke, like a vine / around my chest, around my temples, / always tender, always undulating? / Why should I love you, gentle woman / like the blade of grass that cuts in two / the summer moon, hurling it into the waters, / separated from itself / like two lovers after an embrace?... / Why should I love you, melancholic eye, / brown sun rising over my shoulder, / dragging behind it a sky of scents / with thin clouds, without shadow? / Why should I love you, unforgettable hour, / which instead of sounds / chases around my heart / a herd of foals with rebellious manes? / Why should I love you so much, love, / whirlwind of seasons coloring a sky / (always different, always near) / like a falling leaf. Like a breath fogged by frost.”[14]

---

[11] My translation. Romanian, original version: “Dragostea pe care ţi-o purtam pe-atunci / făcea din mine un bărbat aproape frumos. / Mă gândeam până la orizont / şi chiar / izbutisem să mă gândesc până la soare.” From the volume “O viziune a sentimentelor”/ “A vision of feelings” (1964), https://pentrunichita.wordpress.com/poezii/o-viziune-a-sentimentelor-1964/

[12] My translation. Romanian, original version: “Erai atât de subţire, şi coama neagră / ţi-o lăsai fluturată, pe umeri. / Când vorbeai, glasul tău ucidea fantome / şi bătaia inimii mele îţi dădea ocol / ca o planetă centârzie…” From the volume “O viziune a sentimentelor”/ “A vision of feelings” (1964), https://pentrunichita.wordpress.com/poezii/o-viziune-a-sentimentelor-1964/

[13] My translation. Romanian, original version: “dulcea luminii făptură / mie, pe mine mă înfăţişează”. From the volume “În dulcele stil classic” / "In the Sweet Classical Style" (1970), https://pentrunichita.wordpress.com/poezii/in-dulcele-stil-clasic-1970/

[14] My translation. Romanian, original version: “De ce te-oi fi iubind, femeie visătoare, / care mi te-ncolăceşti ca un fum, ca o viţă-de-vie / în jurul pieptului, în jurul tâmplelor, / mereu fragedă, mereu unduitoare? / De ce te-oi fi iubind, femeie gingaşă / ca firul de iarbă ce taie în două / luna văratecă, azvârlind-o în ape, / despărţită de ea însăşi / ca doi îndrăgostiţi după îmbrăţişare?... / De ce te-oi fi iubind, ochi melancolic, / soare căprui răsărindu-mi peste umăr, / trăgând după el un cer de miresme / cu nouri subţiri, fără umbră? / De ce te-oi fi iubind, oră de neuitat, / care-n loc de sunete / goneşte-n jurul inimii mele / o herghelie de mânji cu coame rebele? / De ce te-oi

The constant shifts in perspective from one stanza to another reflect the ever-changing nature of love, which unfolds in unexpected ways, and the elusiveness of the feminine mystery, which defies any categorization. The intensity of the romantic feeling and the exquisite charm of the girl can only be suggested through metaphors and comparisons.

The poem is heavily reliant on natural imagery, Stănescu comparing the beloved to elements like the smoke, the vines, the grass, the moon and the sun. These associations imply a deep connection to the natural world. The depiction of the girl coiling around the poet "like smoke, like a vine" reveals a possessive and consuming feeling, while the metaphor "a herd of foals with rebellious manes" evokes an intense burst of energy, a sense of wild, untamed passion. The comparison of the young woman to a "blade of grass that cuts in two the summer moon" reminds us of the myth of the androgyne.

Another poem that recalls this beautiful myth is "Într-o joi cu dragoste" / "On a Thursday with Love", where the poet encounters a kindred spirit who introduces him to a state of pure, absolute unity. This fulfilling experience allows him to momentarily recapture the lost paradise and to recreate the original primal pair. So profound is the young boy's love for the woman, that his identity becomes subsumed within hers, which creates a sense of oneness.

"Thursday evening, an evening of thickened soul / In which our destinies grew / Like springtime grass, And I loved you / So much that I forgot you, / Believing you were a part of me. / And only then did I wonder / When, sometimes, I smiled, and you / Did not smile, / When I plundered the trees of their leaves, / And you remained by them, farther away. / Then it appeared to me / That you were someone else, / But only as much as / Someone can be / The evening sun - The moon…"[15]

The image of the two young people's destinies growing "like springtime grass" implies a natural, organic connection between them. Even if, as the poem progresses, the girl's separateness becomes apparent, her comparing to the sun, which is a source of warmth, energy, and life-giving light, and to the moon, which is a symbol of comfort and emotional depth, suggests that the beloved is essential to the poet's existence, much like the sun and the moon are to the Earth.

In Nichita Stănescu's book, "A Vision of Feelings", the portrayal of the woman is deeply intertwined with the theme of love. While deeply cherished, the beloved is frequently out of reach, either physically or emotionally, evoking both intense desire and a poignant sense of inaccessibility.

In several poems, the woman is associated with the natural elements or the cosmic imagery, blending her identity with the larger forces of the universe. This connection to nature and to the cosmos highlights her role as a bridge between the individual and the world, embodying the poet's vision of the interconnectedness of all things.

The beloved seems to exist in a realm of pure feeling, where the boundaries between the self and the other blur. In many instances, she is depicted as an ethereal presence who transcends the physical universe and becomes a manifestation of the poet's internal landscape. The woman is often depicted as both the source and the reflection of the poet's inner world, and a key figure in his exploration of love, of the self and of the nature of reality.

---

fi iubind atâta, iubire, / vârtej de-anotimpuri colorând un cer / (totdeauna altul, totdeauna aproape) / ca o frunză căzând. Ca o răsuflare-aburită de ger." From the volume "O viziune a sentimentelor"/ "A vision of feelings" (1964), https://pentrunichita.wordpress.com/poezii/o-viziune-a-sentimentelor-1964/;

[15] My translation. Romanian, original version: „Seară de joi, seară deasă de suflet, / în care destinele noastre creşteau / ca iarba de primăvară, / iar eu te iubeam / atât de mult, încât te uitam, / crezând că faci parte din mine. / Şi numai atunci mă miram / când, uneori, surâdeam, şi tu / nu surâdeai, / când jefuiam copacii de frunze, / şi tu rămâneai lângă ei, mai departe. / Atunci mi-apărea / că eşti altcineva, / dar numai atât cât poate să fie / altcineva soarele serii – / luna…" From the volume "O viziune a sentimentelor"/ "A vision of feelings" (1964), https://pentrunichita.wordpress.com/poezii/o-viziune-a-sentimentelor-1964/;

**BIBLIOGRAPHY**


Boldea, Iulian. 2023. *Nichita Stănescu. Vârsta ideală a poeziei*, Euphorion, anul XXXIV, nr. 1.

Boldea, Iulian. 2011. *De la modernism la postmodernism*, Editura Universităţii „Petru Maior", Târgu-Mureş,

Boldea, Iulian. 2015. *Modernism and Postmodernism in Romanian Poetry. A brief Outline*,

Lambert Academic Publishing, Saarbrucken, Germany.

Braga, Corin. 2013. *Nichita Stănescu. Orizontul imaginar*, Ediţia a III-a, Editura Tracus Arte, Bucureşti.

Dimitriu, Daniel. 1978. *Ares şi Eros*, Editura Junimea, Iaşi.

Dimitriu, Daniel. 1997. *Nichita Stănescu – geneza poemului*, Editura Universității „Al. Ioan Cuza", Iaşi.

Doinaş, Ştefan Aug. 1980. *Lectura poeziei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti.

Flămând, Dinu. 1985. *Intimitatea textului,* Editura Eminescu, Bucureşti.

Manolescu, Nicolae. 2008. *Istoria critică a literaturii române,* Editura Paralela 45, Piteşti.

Mincu, Ştefania. 1991. *Nichita Stănescu. Între poesis şi poiein*, Editura Eminescu, Bucureşti.

Negrici, Eugen. 1978. *Figura spiritului creator*, Editura Cartea Românească, Bucureşti.

Picioruş, Gianina Maria-Cristina. 2002. *Nichita Stănescu. Fenomenul limbii poezeşti*, Teologie pentru azi, București.

Piru, Al. 1975. *Poezia românească contemporană*, vol. II, Editura Eminescu, Bucureşti.

Pop, Ion. 2011. *Nichita Stănescu – spațiul și măștile poeziei*, Editura Tracus Arte, București.

*Simion, Eugen. 2002. Scriitori români de azi,* vol. 3, DAVID & LITERA, București-Chișinău, Biblioteca școlarului.

Stănescu, Nichita. 1964. *O viziune a sentimentelor*, https://pentrunichita.wordpress.com/poezii/o-viziune-a-sentimentelor-1964/, Accessed 7 August 2024.

Stănescu, Nichita. 1970. În dulcele stil classic, https://pentrunichita.wordpress.com/poezii/in-dulcele-stil-clasic-1970/, Accessed 6 August 2024.

Ștefănescu, Alex. 1986. *Introducere in opera lui Nichita Stănescu*, Editura Minerva, București.

Tomuş, Mircea. 1981. *Mişcarea literară*, Editura Eminescu, Bucureşti.

Uricariu, Doina. 1998. *Nichita Stănescu – lirismul paradoxal*, Editura Du Style, București.

# *ADAPTING HORROR FICTION AS FILMS FOR NEW GENERATIONS: THE CASE OF FEAR STREET ON NETFLIX*

**Alexandra-Maria Vrînceanu**
**Junior Lecturer, PhD, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi**

*Abstract: This article aims to cover the adaptation of material taken from American author R.L. Stine's successful Fear Street book series addressed to young adult readers into the homonymous 2021 Netflix film trilogy aiming to reach a wider target audience. The original horror fiction/mystery book series, which came out in 1989, went on for a decade, staggered for a few years, then gained a new following in 2014. Since it is one of the most successful and prolific series of its kind, abound with nostalgic elements reminiscent of the heyday of the genre (slasher films, dead cheerleaders, gruesome camp murders, whodunnits, ghost stories and other such elements), it is little wonder that streaming giant Netflix decided to capitalize on the wave of nostalgia and adapt it into a trilogy. Thus, the study will cover aspects of adaptation from page to screen, the target audience, the reasons behind the choices made by the production company (homages paid, popular culture references to draw audiences in). Moreover, the references themselves and the books the films draw from, as well as the changes made, will be commented upon. Seeing as parallel material, such as interviews (particularly with the creator of the trilogy, director Leigh Janiak) can be particularly illuminating as to the changes made, I will also be referencing those.*

*Keywords: adaptation, horror fiction, target audience, popular culture, reception*

## INTRODUCTION

In recent years, it seems that adaptations have been on the rise, be it guaranteed behemoths, such as *Fire and Blood* by George R. R. Martin, adapted by HBO as "House of the Dragon", prequel to the epic saga "Game of Thrones", romance period pieces such as "Bridgerton", or dramas like "All the Light We Cannot See" or 'Leave the World Behind". However, the appeal of the 1980s and 1990s has been felt more and more with the advent of hit Netflix series "Stranger Things" and the remake of Stephen King's *IT*.

Indeed, over the past decade, nostalgia has seeped in more and more into the mainstream, in the wake of Millennials becoming the new 'Baby Boomers', with those hailing from Generation Z seemingly following suit and adopting an early 2000s (so-called *Y2K*) esthetic. Streaming giant Netflix is no stranger (thing) to adapting to and for the market and catering to popular demand, thus their rollout of content to this end has been increasing steadily.

Capitalizing on said wave of nostalgia for the foolproof formula made popular by films such as *The Goonies*, *Stand by Me* or *IT*, namely a motley crew of children, humor, heart, a quest or conspiracy and demons/killers/curses galore, it was only a matter of time before a streaming platform or studio turned their attention toward the source material that most Millennials grew up with. When it comes to R.L. Stine, not only were his horror and mystery series *Goosebumps* and *Fear Street* incredibly popular in the 1990s, with "[…] more than 400 million copies in print worldwide" [1], but he is also considered the unofficial king of young adult horror fiction. The man himself recalls being dubbed the "literary training bra for Stephen King", and this is quite true not only for North American audiences, but for Romanians as well.

In Romania, the heyday of Stine and the horror fiction genre came later than at 'home', at the beginning of the 2000s, when Rao publishing house started printing translations of the *Goosebumps* books. Thus, several titles were translated, starting with 2004 and until around 2008/2009: "Bun venit în casa morților" (*Welcome to Dead House*), "Blestemul mumiei (*The Curse of the Mummy's Tomb*), "Nu mă puteți speria! (*You Can't Scare Me!*), "Teribilul om de zăpadă din Pasadena (*Abominable Snowman of Pasadena*), "Sînge de monstru (*Monster Blood*), "Fetița care a strigat monstrul (*The Girl Who Cried Monster!*), "Să devenim invizibili! (*Let's Get Invisible!*) [2] and other titles.

Coincidentally, 2008-2009 was around the time when young adult (YA) novels were on the rise, with titles such as *Divergent, Eragon, The Hunger Games, The Maze Runner, The Mortal Instruments, Twilight* catering to high-school ages and up being front and center, and production companies and studios swiftly acquiring the rights and adapting them to moderate to great success. Seeing as, at the time, the horror genre was soaring, with not only new titles, but also with successful remakes and sequels akin to *The Texas Chainsaw Massacre, Let the Right One In, Martyrs, The Fog, The Hills Have Eyes, I Spit On Your Grave* (Conrich 1) and many more finding new audiences, it is little wonder that attempts were made to capitalize on that and turn to younger audiences. In the mid 2010s, more specifically in 2015, a live action adaptation of the *Goosebumps* series was made by Columbia Pictures and Sony Pictures Animation, starring Jack Black as Stine himself. With a production budget of $58 million dollars, it earned $80 million dollars domestically and $78 million dollars worldwide [3]. Although there was a sequel in 2018, titled *Goosebumps 2: Haunted Halloween*, it failed to spawn the successful franchize the studio executives had hoped for. As of late, the situation seems to have changed due to the TV series adaptation of the series, a remake created by Disney+ in an attempt to cater to a wider audience. Seeing as a second season is premiering early 2025, it seems to have found its footing.

When the pandemic of 2020 came around, streaming platforms in particular adopted various marketing strategies in order to entertain their subscribers. With Netflix sensations such as *Bridgerton, Money Heist, Emily in Paris, Outer Banks, The Kissing Booth, Holidate* and other such genres, mostly drama, romance, historical, or action, the streaming giant gave *carte blanche* to an American up and coming director, named Leigh Janiak, who adapted R.L Stine's *Fear Street* books into a horror trilogy, launched in July of 2021: *Part One: 1994, Part Two: 1978* and *Part Three: 1666*. However, what made the films unique was the blending of genres, references, homages and inclusion of contemporary experiences and other societal issues, yet

> "[…] horror ilms in particular can act as efective cultural and social barometers and with recent productions there is a discernible occurrence of panic narratives, a horror cinema of abandonment, helplessness, and futility, a concentration on torture and extreme distress, and an inescapable, omnipotent force" (Conrich 3)

What Janiak, whose debut feature film, titled *Honeymoon* (2014), was one of the most underrated body horror films of the decade, brought to the trilogy, was quite a fresh approach in terms of incorporating storylines from multiple *Fear Street* novels, while paying homage to cult classic horror films, and also including original elements, meant to appeal to modern audiences; inclusion in terms of gender issues, racial matters, sexual orientation and stereotypes. According to the young director, she placed emphasis on 'outsiders', and telling their story was part of the reason why she became involved with the project, which she co-wrote as well: "[…] in brainstorming about it in the earliest stages, I thought about the people who usually die in these movies – the people of color, the queer people, the "side" characters … and wondered if I could center a narrative around them" [4]. Thus, if *Honeymoon's* main female character was a mix of Carrie (of Stephen King fame) and the protagonist of Charlotte

Perkins Gilman's "The Yellow Wallpaper", in that she was a woman suddenly faced with losing her identity and very body once she had wed and become pregnant, thus starting a descent into madness and dismporphia, the protagonist of the *Fear Street* trilogy, Deena, is at times reminiscent of the spunky heroines of R.L. Stine's novels, while also bringing something original to her character, which also resonates with contemporary viewers.

Seeing as so-called 'slasher' or 'massacre' horror movies contain a "[…] particularly vicious normalizing of misogyny", with few falling short of the label 'hate-women-movies' (Hayward 189), this is precisely something the director herself aimed to subvert:

> I thought the films provided a good opportunity to make our protagonists the ones who aren't usually the protagonists in a horror movie. Up until very recently, straight white people were the only characters who ever lived at the end. So it was important to me and my writers that *Fear Street* was led by people who society has, again, traditionally called an "other," and that's kind of where this idea of having our main characters be queer came from. […] We wanted to make their relationship feel authentic to what a gay experience might've been like outside of a modern lens. [5]

**Netflix and Adaptation: Finding a Recipe for Success**

When it comes to adapting works for the big screen, experts often speak of a process of transcoding, similar even to that of translation, in that it also "entails a change of medium" (Hutcheon 34). This is precisely the case at hand, for not only are these beloved classic horror fiction novels (primarily) addressed to teens adapted for the screeen, they were thought out as a film trilogy, released over the summer of 2021 on a major streaming platform, aiming to create as much 'hype' as possible in between. As Hutcheon states,

> "[…] it is when adaptations make the move across modes of engagement and thus across media, especially in the most common shift, that is, from the printed page to […] film, or televisiom, that they find themselves in the intricacies of the medium-specificity debates" (35)

This rings true with a streaming giant such as Netflix, that offers big production budgets, tremendous opportunities, a need for storylines that are inclusive and, if one may outright state it, 'safe', so as to ensure viewership and success, yet not stray too far off the beaten path of other surefire successes. However, according to the director, what drew her to the project and the main element that gives the trilogy its uniqueness and enthralled viewers was the structure, with the three films being released one after the other, on the streaming platform, over the course of July 2021:

> The central question was: How do you get an audience to be so engaged in a movie that they want to go see the next installment immediately? […] Usually with traditional feature sequels, you have that year or two in between so people are just hungry for more of the world. So for us, we cracked the idea when we started thinking about the project as a hybrid between film and TV. [5]

Thus, beyond the challenges of adapting the content from page to screen, there came other obstacles, related to the marketing strategy of the studio executives, that of having the release of three individual films, all with interconnected storylines, happen over the course of one month. Part of the strategy was "[…] creating a TV-style writer's room, where a group hashed out the plot and figured out ways to connect the three films in a way that made sense", as well as keeping audiences satisfied with the content in between films, but "[…] still wanting to learn more in a way that they don't feel like it's a trick" [6]. Thus, more concretely, all films were shot out of order, over 106 days, and economical constraints were

paramount as well, which meant reusing film sets, as well as employing an 'effective production plan' [6].

It must be said that the narrative in adaptation studies tends to focus on how the content of the novel was adapted from page to screen, on the grounds for certain changes and their stylistic effect, and so "[…] the main purpose of comparison becomes the measurement of the success of the film in its capacity to realize what are held to be the core meanings and values of the originary text" (Wheelan 3). In terms of how the director and writers approached the source material, while the 'spirit' of the originals was preserved, "[…] we created the idea of Sunnyvale existing next to Shadyside and the history behind these two towns. The Fier family and the Goode family are names from the books, but we created the mythology in the films" [5]

**The New Wave of Horror: Paying Homage to the Originals, While Bringing Something Fresh for the Current Generation**

While the *Fear Street* trilogy borrows elements and certain storylines from the novels, it mainly forges its own path. Notably, even though the trilogy is made up of characters and plotlines adapted from multiple *Fear Street* novels, among them: *Fear Street Cheerleaders: The First Evil*, *The Surprise Party*, *The Wrong Number*, *Trapped*, *Lights Out*, *The First Scream* or *The Betrayal* [7], it is the first novel that provides the overall plot of *Part One: 1994*, with the two towns of Shadyside and Sunnyvale, Sarah Fear (instead of 'Fier', as in the film adaptation), and a character bleeding over her grave and unleashing her wrath following a bus crash in Chapter 5, titled "Death of a Cheerleader":

> "Saw her body sprawled facedown, her head resting on the earth in front of an old tombstone, her arms stretched above her head as if she were hugging the stone. […] As they turned Jennifer over, the words etched on the old grave marker came into Bobbi's view: SARAH FEAR." (*First Evil* 22)

Thus, apart from the on-the-nose reference of the year when the story in the first film takes place, 1994, it is abound with references to classic counterparts, chief among them, in tone, the *Scream* films, directed by Wes Craven. Most notably, while the character played by actress Maya Hawke, an already established name at the time of the film's release, was presented in all promotional materials and trailers as a main character, she is killed off in the first ten minutes, much like Drew Barrymore's Casey in the first *Scream* film (1996). The other obvious reference is the killer himself, dressed in black garb and donning a white mask similar to that belonging to the infamous 'Ghostface'. Other references, reminiscent of the tone of famous horror classics, include *Night of the Living Dead* (1990), reflected in the supermarket scene, when the teens prepare to fight the evil killers, as well as *A Nightmare on Elm Street*, due to the nursery rhyme known by all residents in Shadyside: "She reaches from beyond the grave to make good men her wicked slaves. She'll take your blood, she'll take your head. She'll follow you until you're dead." [8]. This is an homage presumably paid to the one made up about Freddy himself: *One, two, Freddy's coming for you. / Three, four, Better lock your door / Five, six, grab a crucifix./ Seven, eight, Gonna stay up late. / Nine, ten, Never sleep again.* [9]

Other major elements borrowed for *Part Two: 1978* include the camp plot from *Lights Out* and the name of the camp itself, 'Nightwing', plus the storyline of characters making their way to the surface using underground tunnels, filled with red mist (it is moss in *Part Two: 1978*), battling dead rising from the walls, as well as an ominous name carved in the stone wall taken from *Trapped* [7]. The camp storyline is pure nostalgia and references, of course, the famous cult classic *Friday the 13th* films, while Tommy, the killer, is a direct

homage to the murderous villain in *The Town that Dreaded Sundown*, another classic horror film of the late 1970s. As far as the betrayal that comes as a shock in *Part Three: 1666*, namely the revelation that what the viewers believed to be the 'knight in shining armor' and the love interest of the heroine Ziggy, (young) chief Nick, is, in fact, the one behind the killings, that is based off *Lights Out.* In the 1991 novel, the love interest of camp counselor Holly, a boy named Sandy, is revealed to be the killer, in a twist directly reminiscent of the main plotline of *Friday the 13th*, where Mrs. Vorhees makes known her motives – camp counselors being careless and having her son die as a consequence. In the novel, however, Sandy kills off campers as revenge for the death of his half brother:

> "'Last summer Debra was careless on a canoe trip', Sandy said. 'It was a wilderness trip just like this one. […] Six counselors and fifteen campers left Camp Nightwing for the wilderness. Six counselors came back. But only fourteen campers. All because Debra was careless.'" (*Lights Out* 140)

Most notably, the third and final film in the trilogy, *Part Three: 1666*, references cult A24 production *The Witch*, directed by Robert Eggers, in terms of visuals, cinematography, and the idea of the villain having made a pact with the Devil. Moreover, there is the idea of the 'generational' curse passed down as well, one taken from the novels, *The Betrayal*, to be more precise, though the families are reversed, with the Fears being the unjust accusers of the Goode family, and burning the protagonist and her mother at the stake: "Innocence died today. But my hatred will live for generations. The Fiers shall not escape me. Wherever they flee, I will be there. My family's screams shall become the Fiers' tortured screams" (*The Betrayal* 41). Thus, while revenge is the driving force that consumes the main characters in the novel, the same notion is flipped on its head in the twist that comes in the third act, and made to showcase Sarah Fier's innocence and 'Goode'ness in the end, in spite of the injustice done her centuries before. Thus, the villain is no longer the almost too conventional 'evil witch', but rather a greedy man, who had sold his soul in exchange for lifetimes of riches.

In an interview, when asked about the challenges of weaving a main thread, while also incorporating references and an overall tone for each film, Janiak mentioned the difficulties and pressures of referencing the "sub-genres of horror" for afficionados. Furthermore, she emphasized the satisfaction she felt as a creative in terms of making each piece 'a love letter' to classic horror films, yet also keeping the core spirit, and this included even making playlists and setting a musical tone for each film prior to shooting them [10].

## CONCLUSION

All in all, as seen above, adaptation may give rise to a different 'breed', and it is not always as straightforward as some of the more faithful adaptations from page to screen. Indeed, the number of stakeholders and parties which influence the final product often transcends the author and director alone, and includes the less visible: agents, screenwriters, publicists, producers, parties in charge of the marketing, etc. (Murray 123). Shelley Murray points out the 'unstable' nature of the process of adaptation, for the text itself can be 'reused' and 'recycled', beget spin-offs, or other formats (123). This is actually the case at hand as, following the trilogy, rumors began to swirl one year after the release of the trilogy and, a year later, R.L. Stine himself announced on *X* that Netflix had bought the rights and begun production to adapt his 1992 *Fear Street* novel *The Prom Queen* [11]. Seeing as the novel will be set in the 1980s, Netflix seem to be emulating the marketing strategy of appealing to the 80s nostalgia brought on by *Stranger Things* and *Fear Street Part Two: 1978*.

Regardless of the intricacies of the process itself and any underlying factors, the campiness, 'Stine' nostalgia, gore, horror and references galore of the *Fear Street* Trilogy

adaptation not only drew in varrying audiences, bridging the generational gap, but also surprised the creator himself:

> "I also hear rumors about more *Fear Street* movies for Netflix, because the first ones did so well last summer. Those films kind of shocked me, because they were all R-rated, and I've never done anything R-rated! All those teenagers were getting slashed. I was like, "Suddenly, I have a slasher movie!"" [12]

## BIBLIOGRAPHY

### Works Cited


*Primary sources*

Stine, R.L. *Fear Street Series. Cheerleaders: The First Evil*. Simon Pulse, 2009.

--- *Lights Out.* Archway Paperback, 1991.

--- *The Betrayal*. Simon Pulse, 1993.

*Secondary sources*

Conrich, Ian (ed). Horror Zone. *The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*. I. B. Tauris, 2010.

Hayward, Susan. *Cinema Studies, The Key Concepts*, Second Edition. Routledge, 2001.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006.

Murray, Simone. "The Business of Adaptation: Reading the Market" in *A Companion to Literature, Film and Adaptation*, edited by Deborah Cartmell. Wiley Blackwell, 2012, pp. 122-141.

Wheelan, Imelda. "Adaptations: The contemporary dilemmas." In Cartmell, Deborah and Imelda Whelehan (eds.). *Adaptations From Text to Screen, Screen to Text*. Routledge, 1999. pp. 3-21.

*Electronic sources*

[1] Scholastic Editors. *R.L. Stine*. 14 Apr. 2021, www.scholastic.com/teachers/teaching-tools/articles/authors/rl-stine.html. Accessed July 13 2024.

[2] "Arhive SERIA GOOSEBUMPS - Editura RAO." *Editura RAO*, www.raobooks.com/category/fictiune-copii/carte-de-buzunar-fictiune-copii/seria-goosebumps. Accessed July 13 2024.

[3] "Goosebumps (2015) - Financial Information." *The Numbers*, m.the-numbers.com/movie/Goosebumps#tab=more. Accessed September 17 2024.

[4] Price, Faith. "Mentor Theatre Hall of Famer and Hollywood Filmmaker Leigh Janiak." *Cardinal Nation*, mhscardinalnation.org/6609/arts-culture/visual-arts/mentor-theatre-hall-of-famer-hollywood-filmmaker-leigh-janiak. Accessed September 30 2024.

[5] "'Fear Street': How R.L. Stine's Book Series Became Our Ambitious New Film Trilogy - About Netflix." *About Netflix*, about.netflix.com/en/news/fear-street-how-rl-stines-book-series-became-our-ambitious-new-film-trilogy. Accessed October 9 2024.

[6] Webster, Andrew. "How Netflix Turned the Fear Street Trilogy Into a Summer Movie Moment." *The Verge*, 16 July 2021,

www.theverge.com/2021/7/16/22579993/fear-street-netflix-horror-trilogy-summer-movie. Accessed October 9 2024.

[7] Gilcrease, Grayson. “What R.L. Stine Books Is the Fear Street Trilogy Based On?” *Popsugar*, 16 July 2021, www.popsugar.com/entertainment/netflix-fear-street-book-inspiration-48412094. Accessed October 8 2024.

[8] Wiki, Contributors to Fear Street. “Curse.” *Fear Street Wiki*, thefearstreet.fandom.com/wiki/Curse. Accessed October 8 2024.

[9] Cotter, Padraig. “Nightmare on Elm Street: Origin &Amp; Meaning of Freddy Krueger'S Song.” *ScreenRant*, 3 Apr. 2019, screenrant.com/freddy-krueger-song-origin-meaning-nightmare-elm-street. Accessed October 8 2024.

[10] ComingSoon.net. “Leigh Janiak Interview: Fear Street Director Discusses the Horror Trilogy.” *YouTube*, 9 July 2021, www.youtube.com/watch?v=nzorMysyFjk.

[11] Thomas, Carly. “New ‘Fear Street’ Movie in Development at Netflix, Author R.L. Stine Says.” *The Hollywood Reporter*, 14 Jan. 2024, www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/new-fear-street-movie-development-netflix-1235787406.

[12] Yahoo Entertainment Staff. 'Goosebumps' at 30: R.L. Stine on the blockbuster book franchise and why he's 'Stephen King for kids'. *Y!entertainment*, July 2022. Accessed October 9 2024.

# *AN OVERALL CONTEXT OF KATE MORTON'S THE FORGOTTEN GARDEN*

**Camelia Ioana Ienciu (Popa)**
**PhD**

*Abstract: Kate Morton's fascinating novel, The Forgotten Garden, presents a captivating story that focuses mainly on a lost child, a terrible secret and a mysterious inheritance. The author brings together the past, the secrets, the memories and the family in order to create a mysterious atmosphere. While reading Morton's novel, it is so obvious that there is a powerful connection between the story, the cast of characters and the setting, which becomes real in the reader's mind. This article concentrates not only on an overall context of The Forgotten Garden, but also on the novel's summary. The summarization is concise and beautifully structured, and it is divided into three parts: Nell O'Connor and her intriguing story (1913 – 2005); Cassandra O'Connor and her enigmatic story (1975 – 2005); Eliza Makepeace and her dramatic story (1900 – 1913).*

*Keywords: literature, fiction, secrets, flashbacks, mystery*

## 1. The novel and its heterogeneous sources of inspiration

Kate Morton is famous for her distinct novels, filled with mystery and suspense. This category also includes her second novel, *The Forgotten Garden*, which was published in 2008, at a distance of two years after her first book, *The House at Riverton*. It belongs to the historical mystery category, a subgenre that derives from two literary genres known as the historical fiction and respectively, the mystery fiction. The former can be simply defined as "a form of fictional narrative which reconstructs history and recreates history imaginatively" (**Cuddon, 2013: 333**), while the latter can be understood as "a large class that includes detective stories in addition to any other novels that focus on the solution of a problem of the source of a series of ominous events" (**Abrams & Harpham, 2015: 69**).

In 2009, shortly after its publication, *The Forgotten Garden* won the Australian Book Industry Award for General Fiction. Being influenced to a great extent by the genre of the Gothic novel, it pays homage to Frances Hodgson Burrnet's book, *The Secret Garden*. There are several striking similarities between the two well-known novels, but the most essential ones are abandonment, childhood, friendship, secrets, class differences, hope and magic. However, *The Secret Garden* focuses more "on nature and its healing properties and the loving attention to both plants and animals, which turns the novel into a celebration of nature and its beauty" (**Gymnich & Lichterfeld, 2012: 7**).

The one thing that the Australian author has tried to do in writing this interesting novel is to show that a book is, in a figurative sense, decorated with thousands of extremely small fragments that fit together neatly to shape a complete picture. Kate Morton is a collector of such tiny fragments, which make their way directly into her mind, a place where they are stored through the course of days, weeks and years until they are finally needed. Even if hundreds of ideas have been gathered in the writer's chest of the mind at a given moment, this peculiar process requires some time in order to make it possible for some thoughts to eventually connect.

The process of collecting ideas has come to an end when the author chose three predominant images, two of them taken from her own family history and one emerged from imagination. And thus, *The Forgotten Garden* was born. The first image is represented by an event that occurred at the beginning of the twentieth century and is related to the migration of her husband's family from Sweden to Australia.

Morton has always been fascinated by her mother-in-law's unique gift of telling stories about the experiences of that trip voyage. The family decided to start a different life on the other side of the world, accompanied only by their suitcases, but with much hope and many aspirations for a better future. Unfortunately, as the ship crossed the equator, one of the family's seven children died from sunstroke. This personal experience was a good, unique opportunity for the writer to make better use of her mind and begin her story with a little girl walking alone around the deck, only with a white suitcase by her side.

The second image appeared in her dream and represented a woman who was dressed in heavy skirts and who was hurrying along a narrow passage. It was a vivid image kept in the author's mind for several years. The realistic and detailed picture of the woman living in London in the early twentieth century, and the sounds of the river and its docks, as well as the air that smelled like trade, ropes and brine definitely contributed to the existence of the impressive novel entitled *The Forgotten Garden*.

There is also a third idea, a story taken from Morton's own family, without which the book would not be complete. The writer herself provides precise details regarding her grandmother's secret. At the age of twenty-one, the woman found out that she was not the biological child of her father and that had a devastating emotional impact on her. Thus, a strong connection between that real story and *The Forgotten Garden* is created, as a character in the book receives similar news.

## 2. A concise summarization of *The Forgotten Garden*

Mystery and suspense are the two noticeable words that can properly describe Morton's piece of writing. Compared to other widely known books found in libraries and bookstores nowadays, *The Forgotten Garden* is written in a different way. The novel spans more than a century, from 1900 to 2005, and it is set in several different places. It is written from a limited third-person point of view and the events are revealed gradually, without following a chronological order. *The Forgotten Garden* revolves around three major, but at the same time, very different characters.

Firstly, the action follows Nell O'Connor, who travels to Australia, London and Cornwall, between 1913 and 2005. Then, the reader gets acquainted with Cassandra O'Connor, who visits the locations already mentioned, but several years later, from 1975 to 2005. Finally, the third major character is Eliza Makepeace who finds herself in London and Cornwall, from 1900 to 1913. The writing covers many plots, characters and settings, which intersect at a given moment but, in order to truly understand the essence of Morton's marvellous, innovative novel and to unravel several tangled mysteries, each story must be taken separately.

### 2.1. Nell O'Connor and her intriguing story (1913 – 2005)

Nell's story starts in 1913, in London. On a ship's deck, a young child is abandoned by a woman known as Authoress, after being instructed to stay away and keep quiet: "the little girl did as she's been told. The lady said to her to wait, it wasn't safe yet, they had to be as quiet as larder mice. It was a game, just like hide-and-seek" (**Morton, 2015: 3**). Nell is a four-year-old girl who sails to Australia in 1913. Shortly after the reader gets acquainted with her, the innocent girl is stricken with a fever, falls, hits her head and unfortunately loses her memory. While analysing the artwork in the book of fairy tales she becomes aware of their significance. After arriving in Maryborough, Nell is adopted by a man named Hugh, and his wife, Lil.

In 1930, Hugh is thinking about his daughter's approaching birthday celebration and he feels prepared to transfer the mystery kept by him and his wife for no more and no less than seventeen years. While listening to his father harsh words, Nell remains inactive in

expectation of the flicker of recognition, "the minute shift in expression as she registered what he was telling her. Watched as the bottom fell out of her world and the person she had been vanished in an instant" (**Morton, 2015: 12**). The truth about her identity has remained buried in her soul for almost forty-five years, until she has eventually felt it was time to find information about her real family. In 1975, while travelling to London, she is completely convinced that Eliza is the key that can unlock her mysterious history.

There, she gets access to Eliza's biography, according to which she was a member of an aristocratic family and she had a twin brother. At the age of eleven, her mother passed away from illness, leaving the two children on their own. Not long after that, the little child was brought to her uncle, Linus Mountrachet and until the age of twenty-five, Blackhurst Manor was her home. Eliza was famous for writing only one entire collection of fairy stories, then she disappeared in 1913, and every single piece of information about her remained unknown. In spite of that, she is depicted in a charcoal drawing by the artist Nathaniel Walker, which is displayed in London's Tate Gallery and it is entitled *The Authoress*. She has a glimpse of two other drawings, one with a woman and another painting titled *Mother and Child*, in which she recognizes herself. The former portrayed Rose Elizabeth Mountrachet, whom she discovered to be her mother. She was married to Nathaniel Walker, with whom she had a daughter named Ivory Walker. Nell learns from additional research into the historic records that her parents tragically passed away in a railway accident in 1913.

According to Nathaniel Walker's biography, their daughter was born in 1909 and died from scarlet fever days after her parents' death. All the details mentioned in the biography coincide with her trip to Australia. For some unspecified reason, Nell is relieved to realize that in fact, her parents did not abandon her, but at the same time, she is surprised to learn that Ivory Walker allegedly passed away at the age of four from scarlet fever. The idea to visit Blackhurst, her family's estate in Cornwall, takes root in her mind as being the only way to solve the mystery.

In 1975, the woman visits Blackhurst Manor. She finds Cliff Cottage while she is exploring the surroundings, and she has the feeling that she is between two different periods at the same time: on the one hand, Nell behaves and feels like an innocent four-year-old girl, but on the other, she is a sixty-five-year old woman. After recollecting all her memories, she informs the estate agent about her decision to purchase the property.

One year later, Nell finds herself in the process of preparing for her permanently move to Cornwall, and, in the meantime, she has hired a detective who informed her that Eliza never left Blackhurst between 1910 and 1911. Nell's story finally comes to an end when her daughter, Lesley, leaves the old woman's granddaughter, Cassandra, in her care just for a short while.

### 2.2. Cassandra O'Connor and her enigmatic story (1975 – 2005)

Cassandra's story begins in Brisbane, Australia, in 2005, while she is keeping watch next to her grandmother's hospital bed. The old lady is passing away and, because of poor health, she starts confusing the present with the past. Nell's granddaughter was waiting, "watching, comforting, as Nell drowned in a sea of memories, came up for air again and again in earlier times of life" (**Morton, 2015: 13**). Her last conscious moments are full of uncertainty and ambiguity, as Nell claims that the Authoress commanded her to wait, so she is unable to leave. After her Nell's funeral, Cassandra finds out her story. She has a sudden, profound understanding of Nell's loneliness, independence and prickliness, and, she finally understands that her beloved grandmother has always seemed so severe, so cold, apparently because she have felt incredibly alone when she discovered that she was not who she had thought she was.

In 2005, a formal attorney informs Cassandra that Nell has left everything to her,

including Cliff Cottage, a property in the Cornwall town of Tregenna that she purchased in 1975. Regarding the heritage from England, the old woman wrote the following: "*For Cassandra*, it said, *who will understand why*" (**70**).

Cassandra finds out that the former owner of the English cottage was in fact an American artist named Nathaniel Walker. She feels a touch of familiarity in the artist's name, not only because she has studied history, but also because of her recollection of the pictures in Nell's storybook, inspired by Walker's artwork. All the information found so far, leads her to fly to London.

On the morning following Cassandra's arrival in London, a number of Nathaniel Walker's unfinished sketches are eventually discovered by her while visiting the Victoria and Albers Museum. The sketches are in fact early versions of the pictures found in Nell's storybook. After leaving the museum, Cassandra feels the burning desire to unravel her grandmother's mystery because "this puzzle was her inheritance. More than that, it was her responsibility (**169**).

A newspaper article reveals Cassandra the railway tragedy that claimed the lives of Nell's parents, and, as a result of all the information collected so far, she admits that she feels excited, but, at the same time, obsessed about her grandmother's story and she would also "love to know what really happened, how she wound up on the other side of the world all alone" (**Morton, 2015: 206**).

Cassandra has arrived at last at the Blackhurst Estate, where Julia Bennett, the owner, offers her the opportunity to read Rose's scrapbooks. In one entry, Rose is concerned that, on her wedding night, her abdominal scars may be visible. Later on in her diary, she announces her pregnancy and describes in detail the birth of her daughter. Julia, who has previously read all those details, claims that Eliza "went away while Rose was pregnant and didn't come back until after Ivory was born. Their friendship was never the same again" (**414**). After this moment, other uncertainties and unanswered questions are taking shape in Cassandra's head. She later discovers that Rose swallowed a thimble when she was only a child, and her doctor took sixty minutes of X-rays of her stomach in order to publish the images in a medical magazine. Because of the radiation exposure, the girl's ovaries have been destroyed. This ignorant procedure left her infertile in 1909.

After several misinterpreted theories, Cassandra discovers the truth. At Cliff Cottage, deeply buried in the ground, is hidden the clay pot that Eliza is said to have taken when she left the Swindell house. In less than a second, Cassandra realizes that Eliza never really left, and that she has to be buried alongside the clay pot. She is aware of the fact that "there's no gravestone, nothing at all to mark the spot. They wanted Eliza to disappear, the truth about her death to remain hidden forever. Forgotten, just like her garden" (**630**).

Cassandra's story ends at Cliff Cottage, with the opening of Eliza's tomb. The clay pot contained a leather pouch with "two old coins, a pale yellow colour, stamped with the familiar jowly profile of Queen Victoria" (**638**) which were dated from 1897 and 1900; a swatch of red-gold hair, which "was tied with a piece of twine and coiled like a snail's shell to fit inside the box. Years of containment had left if smooth and soft, very fine" (**638**); and, a round brooch, decorated with gems, and engraved on the back: "*For Georgiana Mountrachet* read and tiny print, *on the occasion of her sixteenth birthday. Past. Future. Family*" (**369**). Innumerable emotions overwhelmed Cassandra, and a sense of regret and sadness that Nell was never able to understand that she had been loved and she had never been abandoned.

### 2.3. Eliza Makepeace and her dramatic story (1900 – 1913)

The most complex and emotional chapters are the ones that narrate Eliza's story. It begins in the year 1900, when she resides together with her twin brother, Sammy, in London. The twins are in the custody the Swindells, their jobs are not so praiseworthy, but the girl manages to hide some money in a crack in her bedroom wall, as well as a valuable heirloom

brooch left by her mother. One day, her brother is trampled to death by a carriage horse, and a few days later, Eliza is taken to Lord Mountrachet's estate in Cornwall.

Chapter Twenty-one introduces lady Adeline, the mistress of Blackhurst Manor. The woman is beautiful, but arrogant and dictatorial. From the very beginning, she forbids Eliza to talk about her mother, simply because Georgiana has disgraced the Moutrachet name. Affected deeply by so many events in such a short time, she realizes that she has forgotten to take her mother's brooch only before she falls asleep: "In all the hurry, with all the drama, she had left it behind. High up in the chimney cavity, in Mr and Mrs Swindell's house, Mother's treasure waited" (**Morton, 2015: 233**).

Energetic and communicative by nature, Eliza explores the surroundings. While admiring the maze, Eliza notices her cousin, Rose. Even if, in the beginning, the relationship between the two cousins is not so close, the girls become inseparable seven years later, in 1907. Eliza has always had a positive influence on her and she has always captivated her cousin with her fairy tales. On her eighteenth birthday, Rose considers that time to get married and start a family has finally come. In New York, she falls in love with a poor artist, Nathaniel Walker.

Neither Adeline nor Eliza agrees to the marriage between the two. Her mother thinks that a penniless artist is not worthy of their value, while Eliza becomes jealous and feels that he will replace her in a short time. She "envied the man who had made Rose well, who had done so easily what Eliza sought to do, who had caused her cousin's affections to shift so swiftly and completely" (**400**).

After Rose's return from New York, Eliza is aware of the great distance that has intervened between them and decides to move into Cliff Cottage. Although she feels her cousin's absence sharply, she realizes that "Rose would never come to her room at night, neither would Eliza go to Rose. They would no longer lie together and giggle and tell stories while the rest of the house slept" (**436**). Eliza gets used to the cottage's isolation, which brings her inspiration.

After a year of marriage, Rose is still not pregnant. Despair guides Adeline through a very elaborate plan that requires much effort because, "first, Rose must be convinced that it was for the best. Then there was the girl. She would need to be made to see that it was her duty. That she owed it to the Mountrachet family, after so many years of good will" (**Morton, 2015**: **481**). Adeline's outrageous plan is to convince all three girls that the child should belong to Rose, not to Mary. A few days afterwards, the two cousins meet in the walled garden. Rose asks for Eliza's help, without even mentioning what she wants to do, but Eliza accepts without a second thought.

The action moves four years later in 1913, when Eliza intends to leave Cliff Cottage, but her plan changes as soon as she is informed that a train tragedy has claimed the lives of both Rose and Nathaniel. She knows that she cannot leave the child in Cornwall, and she kidnaps her. They get on a train and soon arrive in London. Ivory does not know that her parents are deceased, so Eliza promises her she will meet them on a ship to New York.

Chapter Forty-eight reveals the truth and elucidates Eliza's mystery. Her memory returns to the commitment she has made to Rose, she consented to have a child with Nathaniel. For one week, Rose's husband spent every evening inside Eliza's cottage, until he fell in love with her. However, their relationship ends when she gets pregnant, and her loneliness begins after the process of giving birth to her child. Nothing she had experienced until then could be compared to the loss of her daughter, and "as dawn came to the wintry garden, and the walls of the cottage receded again, Eliza realized that she had never known the black ache of loneliness before" (**617**).

Back to the present, when Eliza can eventually see and touch her daughter, she banishes all the feelings of suffering, longing and solitude. Eliza has a strong, unbreakable

bond with her child, and "it was as if her own body recognized this child to whom she had given life as readily as she recognized her own hand, her own face in the mirror, her own voice in the dark" (**621**). But, more briefly said, she feels like home. All these unique moments of joy are soon shattered by Mansell's appearance. Even if he managed to kidnap her, Mansell's mission was not complete because, shortly after they set off for Blackhurst Manor, Eliza fell from the carriage. The most overwhelming and unfortunate episode in the whole novel is when Eliza realizes that her life is about to end, and Ivory will remain unprotected. For her, "all moments were one, past was present and future. Eliza didn't close her eyes, she watched the earth coming closer, the smell of mud, grass, hope" (**625**), she simply knew she would die. Eliza's tragic story comes to an end in 1913, when, on a dark night, her body is buried in the walled garden.

Consequently, the article presented a thorough analysis of Kate Morton's second novel, *The Forgotten Garden*. There have been carefully analysed the author's various sources of inspiration that contributed to the writing of *The Forgotten Garden*. Metaphorically speaking, Morton's sole intention was to demonstrate the way in which a book, ornamented with thousands of incredibly tiny pieces, could precisely fit together in order to constitute a whole picture. The process of gathering ideas came to an end when Morton decided on three prominent pictures, two of which came from her own family background, and one from her creative imagination.

After presenting an overall context of *The Forgotten Garden*, all the attention has been concentrated on the novel's summary. The summarization was concise and it was divided into three parts: Nell O'Connor and her intriguing story (1913 – 2005); Cassandra O'Connor and her enigmatic story (1975 – 2005); Eliza Makepeace and her dramatic story (1900 – 1913).

To put it all together, every single piece of writing becomes valuable if its writer finds the proper time, imagination and uniqueness to create it.

## BIBLIOGRAPHY


### BOOKS

Abrams, M. H., Harpham, G. G. (2015): *A Glossary of Literary Terms*, Eleventh Edition, Cengage Learning.

Cuddon, J.A. (2013): *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Fifth Edition, Wiley-Blackwell.

Gymnich, M., Lichterfeld, I. (Ed.) (2012): *A Hundred Years of The Secret Garden: Frances Hodgson Burnett's Children's Classic Revisited*, V&R Unipress.

Morton, K. (2015): *The Forgotten Garden*, Pan Books.

Morton, K. (2017): *Grădina uitată*, București, Humanitas Fiction.

### ONLINE SOURCES

The Official Site: https://www.supersummary.com/ (accessed on 25th August, 2024).

Kate Morton's Official Site https://www.katemorton.com/(accessed on 2nd August, 2024).

The Official Site: https://www.gradesaver.com/ (accessed on 7th August, 2024).

# *CAUSES OF THE DECLINE OF PENINSULAR PEOPLES. CULTURAL REFORM AND COUNTER-REFORM*

**Denisa Elena Dună**
**PhD**

*Abstract: One of Antero de Quental's most famous speeches, The Causes of the Decadence of the Peninsular Peoples, took place at the Casino Lisbonense on May 27, 1871 and represented the change in direction of the Portuguese literary paradigm. Going beyond the moment of late Romanticism, the Casino Lisbonense Conferences are the main element, which led to the emergence of Portuguese Realism and also to the awareness of the status of literature in relation to political, social, cultural and even religious changes (Counter-Reformation, Absolutism, The Age of Discovery). In a society marked by foreign influences, without good sense and good taste, Antero de Quental identifies the major causes, which led to the so-called cultural decline of the Iberian people and to the accentuation of the feeling of marginality of the Iberian cultures compared to the other major cultures. Isn't this speech by Antero de Quental a march towards reaffirming the critical actuality of literature or even an ode dedicated to an overwhelming Realism?*

*Keywords: decadence, otherness, realism, reconstruction*

Motto: ”Não posso pois apelar para a fraternidade das ideias: conhecem que as minhas palavras não devem ser bem aceitas por todos.” – Antero de Quental

Complejo y profundo es el retrato de Antero de Quental, uno de los poetas y filósofos portugueses más influyentes del siglo XIX. Nacido en una familia de intelectuales, Antero siempre se ha interesado por las cuestiones existenciales y el papel que tiene el individuo en la sociedad. Sin embargo, su vida y obra se vieron a menudo ensombrecidas por una cierta melancolía y pesimismo, que algunos críticos interpretaron como síntoma de la decadencia de los pueblos ibéricos. *La decadencia de los pueblos ibericos*, especialmente Portugal y España, fue tema de profundo análisis para Antero de Quental. Las *Causas* fueron escritas en un „tono [...] grave y, muy portuguesmente religioso”[1] y Antero de Quental creia que esta decadencia tenía profundas raíces en la historia y las condiciones socioeconómicas y políticas de su época. Una de las principales causas de este declive, según Antero, fue la falta de una identidad nacional fuerte y de un sentido de unidad entre el pueblo y los gobernantes. Esto llevó a una falta de dirección y propósito en la sociedad, lo que contribuyó al estado de estancamiento y regresión de los pueblos ibéricos. Una de las principales causas que identificó Antero de Quental en la decadencia de los pueblos ibéricos fue la inercia y el conservadurismo social y cultural. Criticó la mentalidad tradicionalista y reaccionaria de la élite portuguesa, que se oponía al cambio y la innovación. Antero de Quental abogó por un enfoque más abierto y progresista que permitiera adaptarse a los cambios sociales y económicos de la era moderna.

Antero de Quental también destacó la importancia de la educación y la cultura en la revitalización de los pueblos ibéricos. Criticó el sistema educativo tradicional, que promovía sólo el conocimiento teórico y no promovía el pensamiento crítico y creativo. Antero de Quental hizo campaña a favor de una reforma del sistema educativo, que fomentara el desarrollo intelectual y espiritual del individuo, con el fin de crear una sociedad más

[1] Eduardo Lourenço, *Portugal como destino,* Lisboa, Gradiva, 2012, p. 40.

progresista y justa. Incluso dentro de la Universidad de Coimbra hubo un conflicto entre tradicionalistas y progresistas, entre conservadores y modernistas. La cuestión de Coimbra fue un símbolo de la lucha por la modernización y la reforma de la sociedad portuguesa, que también se reflejó en los debates filosóficos y políticos de la época. Antero de Quental y sus amigos estuvieron entre los que apoyaron un cambio radical en el sistema de educación superior, insistiendo en la necesidad de adaptarlo a las exigencias de la era moderna, materializada más tarde en las *Jornadas del Casino Lisbonense*.

En sus obras, Antero de Quental analizó los factores políticos, sociales y culturales que contribuyeron a este declive y enfatizó la importancia de la modernización y la reforma para revitalizar la sociedad portuguesa, pero la dirección más importante la destaca la obra *Causas de la decadencia de los pueblos peninsulares en los últimos tres siglos*, cuyo núcleo también se encuentra en el poema "Sonha a Vida Breve", donde el escritor Antero de Quental explora el tema de melancolía y decadencia del pueblo portugués, evocando la imagen de sociedades amorfas y desesperanzadas. Sus letras reflejan la sensación de aislamiento y alienación que muchos portugueses sentían ante una realidad política y social corrupta. A través de metáforas y símbolos, Antero ilustra el poder destructivo de la decadencia y la inercia social, sugiriendo que sólo a través de la introspección y el autoconocimiento las personas pueden encontrar el remedio para este estado de cosas. Ante este sombrío panorama, el poeta propone una serie de soluciones e ideas para la recuperación de los pueblos ibéricos, que incluyen la revisión del sistema político y económico, la reforma de la educación y la cultura, la promoción de valores auténticos y sociales. la solidaridad, el estímulo de la creatividad y la innovación, el estímulo de la participación cívica y el compromiso cívico, restaurando la dignidad y la identidad nacional. Para Antero de Quental, la reconstrucción moral y espiritual de los pueblos ibéricos es la condición sine qua non para su restauración en el escenario internacional.

**Sobre la religión y sus consecuencias**

,,A esto se le llamó cristianismo. Bueno señores: el cristianismo fue la Revolución del mundo antiguo: la Revolución no es más que el cristianismo del mundo moderno"[2]son las últimas palabras de Antero de Quental durante la segunda conferencia de *Jornadas do Casino Lisbonense* y quizás la mayor dirección del principal motivo por el que las culturas y literaturas española y portuguesa quedaron marginales en una Europa marcada por plenos cambios.

En la Edad Media, la religión jugaba un papel muy importante y representaba el centro del mundo de los hombres, símbolo de cultura y prosperidad en la vida. La percepción de la religión era una conexión continua con las cosas santas y llenas de profundidad, una forma de comunicar sentimientos de forma única, pero también el acto más común de esa época. Se considera a los pueblos peninsulares "naturalmente religiosos", que tenían una fe "de manera ardiente, exaltada y excluyente", pero también "inventiva e independiente.[3]" La Península Ibérica fue el centro de una religión que se promovió y entendió con ávida pasión, con total dedicación a las cosas hechas por ellos mismos: los pueblos de la Península Ibérica adoran "lo que ellos mismos crean, no lo que les imponen y, por tanto, constituyen la religión, utilizando sus propios modos de percibirla"[4]. La independencia de las iglesias peninsulares y "la actitud altiva de las coronas de la Península hacia la curia romana" son dos motivos que demuestran la aprensión del pueblo hacia una determinada manera de vivir y ver la vida en

[2] Antero de Quental, Causas de la decadencia de los pueblos peninsulares en los últimos tres siglos, Porto: Tipografia Comercial, 1871, consultado en línea [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/8300145/mod_resource/content/1/Causas%20de%20decad%C3%AAncia.pdf], p. 37.
[3] *Idem.*
[4] *Idem.*

general. El sentimiento cristiano se manifestó en una expresión "viva y humana", estando marcada por la presencia de tolerancia y caridad hacia aquellos que tenían otras religiones, por ejemplo, los moros y los judíos. La tolerancia y la aceptación fueron dos elementos que marcaron la vida social y moral, pero también la constitución de una sociedad privada de opiniones basadas en la discriminación racial y desde el punto de vista de la fe (podemos incluir aquí la expansión del cristianismo en América y las dos direcciones de imposición de la religión - por ejemplo, el caso del padre António Vieira[5] que defendió incansablemente los derechos humanos de las comunidades indígenas, combatiendo su explotación y esclavitud).

Antero de Quental tenía una visión matizada del papel de la religión en la sociedad. Aunque reconoce la importancia del patrimonio espiritual aportado por la religión católica, señala que a menudo se ha convertido en un obstáculo para el progreso cultural. En su análisis, la religión aparece como un doble filo: por un lado, proporciona una estructura moral y social necesaria y, por otro, contribuye al estancamiento intelectual. En su opinión, la religión ya no era capaz de inspirar una visión integral de la vida, y los dogmas rígidos reemplazaron una espiritualidad dinámica y adaptable. El escritor cree que los pueblos ibéricos han llegado a quedar cautivados por tradiciones y supersticiones que, si bien pudieron haber tenido un papel cohesivo en el pasado, ahora se han convertido en límites a la innovación y el desarrollo. Así, subraya la necesidad de una revitalización de la espiritualidad, en la que razón y fe convivan de manera constructiva, capaz de enriquecer la cultura.

El catolicismo es la palabra clave de la religión cristiana, pero después del Concilio de Trento se produjo una transformación total en la forma en que la religión afectaba al pueblo. Según la historia, en el Concilio de Trento[6] se dictaron muchos decretos para establecer la opresión del protestantismo y el respeto por las cosas consideradas más importantes: por ejemplo, la aceptación de los siete sacramentos, la presencia de indulgencias, el poder de la Iglesia en la sociedad, Se impusieron, la doctrina de la gracia y el pecado original, la importancia de la Misa, el culto a los santos y también la jerarquía católica. En Portugal, en 1540, se creó una nueva orden religiosa, llamada Compañía de Jesús, fundada por el español Ignacio de Loyola y era una orden que luchaba por mantener y promover los principios católicos. El catolicismo promovido en el Concilio de Trento no "inauguró el despotismo religioso en el mundo", pero fue considerado el precursor de la forma en que se vio después. Se consideraba que "el cristianismo existía y puede existir fuera del catolicismo", "un sentimiento", mientras que el catolicismo era considerado sólo una "institución". El catolicismo se convirtió en "el mayor enemigo de las naciones, y verdaderamente la tumba de las nacionalidades", una transformación visible, a lo largo del siglo XVI, que transformó la existencia de un sentimiento profundo y una fuerte creencia en la presencia de una institución que imponía reglas y formas de ver la religión. La Inquisición fue el momento en que un "terror invisible" apareció sobre la sociedad, que antes tenía una fe "ardiente". La hipocresía y la denuncia de irregularidades se convirtieron en virtudes religiosas, mientras que la expulsión de judíos y moros y la persecución de los cristianos nuevos, que antes vivían en paz a través de los cristianos, afectaron la economía y la existencia del capital. Los efectos de este terror también existieron en América, donde los indios se vieron directamente afectados por la concepción de la nueva forma de imponer el cristianismo. Los dos pueblos peninsulares eran vistos como "fanáticos empedernidos, el horror de la civilización" y el

[5] António Vieira fue un religioso, escritor y orador portugués perteneciente a la Compañía de Jesús; consideraba que el Nuevo Mundo era el Nuevo Edén, donde no había pecado ni enfermedad.

[6] El Concilio de Trento fue un concilio ecuménico de la Iglesia católica desarrollado en periodos discontinuos durante veinticinco sesiones entre los años 1545 y 1563. Se impuso, en contra de la opinión protestante, la necesidad de la existencia mediadora de la Iglesia, como Cuerpo de Cristo, para lograr la salvación del hombre, reafirmando la jerarquía eclesiástica, siendo el Papa la máxima autoridad de la Iglesia.

cristianismo como "un símbolo de muerte". Los miembros de la Orden de Jesús eran considerados sólo como "máquinas inteligentes y pasivas", que no entendían el significado del sentimiento puro del cristianismo y además transformaban a la gente en "fanáticos corruptos y crueles". El espíritu peninsular se degradó rápidamente, porque la razón humana y el libre pensamiento son "un crimen contra Dios", según y sin el Concilio de Trento. El despotismo religioso no es muy diferente del despotismo político, dado que "la opresión espiritual les era tan repugnante como el sometimiento civil"[7]. Un hombre no puede mantener su integridad y su fe en una sociedad en constante cambio, lo que sólo provoca un cambio en la sociedad en una dirección negativa.

La religión está inevitablemente conectada con la cultura, y el (re)nacimiento de un nuevo pueblo significa la desaparición de una cultura ya existente, profundamente arraigada tanto en la sociedad conquistada como en la conquistadora. Por un lado, la imposición de la religión católica en Sudamérica significó la pérdida de una parte significativa de la cultura indígena, y por otro, una mezcla cultural única, con ecos incluso hasta en las corrientes artísticas de los siglos XX y XXI. Sin embargo, Antero de Quental asocia el término de decadencia y degradación cultural a la Inquisición, considerando que ésta es el punto medio del declive de la expansión ibérica e incluso del constructo identitario. Desde la perspectiva de Antero de Quental, esta decadencia es el resultado de una serie de factores, entre ellos el estancamiento de las ideas y valores culturales[8]. Sostiene que debido a la influencia ejercida por la religión en el pensamiento crítico, los pueblos ibéricos no pudieron evolucionar más allá de los parámetros tradicionales. La cultura, a sus ojos, no es un concepto estático, sino dinámico, en constante cambio. Pero, lamentablemente, señala que en las sociedades ibéricas la cultura se vio inhibida por la represión de las ideas liberales y el desarrollo de una mentalidad conservadora. Esta conservación condujo finalmente a un estancamiento del arte, la literatura y la filosofía. Además, de Quental cree que Europa, en su conjunto, estaba en un proceso de renacimiento cultural, y los pueblos ibéricos, por su lentitud, corren el riesgo de quedarse atrás en este desarrollo.

En el centro de la visión de Antero de Quental hay una estrecha conexión entre religión y decadencia cultural. Sostiene que no son sólo las religiones las culpables, sino también la forma en que han sido interpretadas y aplicadas en la vida social. Los dogmas rígidos y las tradiciones no analizadas contribuyeron a congelar el pensamiento crítico, haciendo imposible que se produjeran innovaciones culturales significativas. Muy a menudo, observa el escritor, el poder de la Iglesia ha llevado a una erosión de la voluntad crítica y del coraje para desafiar las normas existentes. Esto se convierte en un círculo vicioso: cuanto más tiempo se preserva una práctica o creencia, más rígida se vuelve la cultura y se obstaculiza el progreso intelectual. Antero de Quental se pregunta si, para salir de este impasse, deberíamos reconsiderar el valor de los dogmas religiosos a la luz de la razón y la experiencia humana. Por eso es importante solucionar primero las causas de esta decadencia y, por sorprendente que parezca, serán identificadas a través del Realismo insurgente y expuestas a través de numerosas creaciones artísticas.

**Sobre cultura y literatura**

La Península, durante la Edad Media, no se vio influenciada por ninguna existencia extraña y sólo promovió sus "cualidades naturales" y su "genio" en su total plenitud. La expansión del espíritu peninsular estuvo representada por el "gran movimiento intelectual de la Europa medieval", que representó dominios como la filosofía, la literatura y las innovaciones arquitectónicas. Entre los colegios más conocidos de Europa estaban los de Coimbra y Salamanca y además "entre las 43 Universidades establecidas en Europa durante

[7] Antero de Quental, *Op. cit.*, p.41.
[8] *Idem.*

el siglo XIV, 14 fueron fundadas por los reyes de España". Entre ellos destacó un monarca español, Afonso, llamado "el Sabio", que fue un representante del siglo XIII y conocido por sus cualidades en los campos de la política, la filosofía y también por su espíritu universal y su forma de organizar normas legislativas. Los moros y judíos, inicialmente aceptados en la sociedad pero luego expulsados, constituyeron una parte muy importante de la sociedad portuguesa y española en la Edad Media: fueron los responsables de la renovación del aristotelismo, también conocida como reforma de la escolástica en el siglo XIII. y XIV. En lo que respecta a la filosofía, estuvo marcada por hombres de determinadas regiones y ciudades, como Córdoba, Sevilla o los dos judíos Maimónides y Avicebrón, muy conocidos por sus innovaciones en la filosofía de la Edad Media. La arquitectura fue considerada uno de los elementos más importantes de la Península Ibérica: a pesar de haber diseñado un nuevo estilo, conocido como *manuelismo*[9], Batalha y la Catedral de Burgos son consideradas dos bellezas góticas. Los pueblos peninsulares son únicos y son considerados también los iniciadores de los grandes "estudios geográficos y navegaciones"; analizando el contexto histórico, debido al comercio y al deseo de promover el cristianismo como religión universal y única, los descubrimientos geográficos comenzaron en el año 1415, con la conquista de Ceuta, por los portugueses, pero también con el descubrimiento de América de Cristóbal de Colón a finales del siglo XV. Otra escuela muy famosa, inaugurada por el Infante D. Henrique, la Escuela de Sagres, produjo muchos hombres conocidos en el ámbito geográfico, como Bartolomeu Dias, que rodeó el Cabo de Buena Esperanza y llegó al Océano Índico, que influyó en el conocido, Magalhães o Colón. Los pueblos peninsulares eran considerados "capaces de inteligencia y energía peninsulares", por lo que en el Renacimiento "la Península se mantuvo en el apogeo de esa extraordinaria época de creación y libertad de pensamiento"[10].

La literatura española y portuguesa del período de los Grandes Descubrimientos representa un momento particularmente importante en la historia de la literatura europea. Este período, que estuvo marcado por la exploración y colonización de nuevos territorios en América y África, trajo cambios significativos en la forma en que los autores de España y Portugal se relacionaban con el mundo que los rodeaba[11]. En España, este período estuvo marcado por las obras de escritores como Cristóbal de Acuña y Garcilaso de la Vega, quienes describieron sus viajes por los nuevos territorios descubiertos por los conquistadores españoles. Estos escritos trajeron a los lectores europeos descripciones detalladas y fascinantes de las culturas indígenas de América del Sur y Central, así como una perspectiva única sobre el impacto que la colonización tuvo en estos pueblos.[12] La literatura española de este período también estuvo influenciada por las obras de grandes escritores como Miguel de Cervantes y Lope de Vega, quienes utilizaron los temas del descubrimiento geográfico y la colonización en sus obras. Por ejemplo, en la famosa novela "Don Quijote de la Mancha" de Cervantes, el protagonista Don Quijote emprende un viaje épico en su mundo inventado, reflejando así el deseo de sus contemporáneos de explorar y descubrir nuevos territorios desconocidos. La literatura portuguesa del período de los Grandes Descubrimientos también estuvo dominada por la exploración y colonización de nuevos territorios. Uno de los escritores portugueses más importantes de este período fue Luís de Camões, autor de la epopeya "Os Lusiadas". Esta obra literaria es un homenaje a las exploraciones marítimas portuguesas y, en particular, al buque insignia de Portugal, Vasco da Gama. A través de este

[9] El estilo manuelino es un estilo arquitectónico portugués que se desarrolló en el reinado de Manuel I de Portugal y es una variación portuguesa del estilo gótico final, así como del arte luso-morisco o mudéjar, marcado por una sistematización de motivos iconográficos propios, de gran porte, simbolizando el poder regio.
[10] Antero de Quental, *Op. cit*., p. 43.
[11] Juan Chabas, *Istoria literaturii spaniole*, Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. 148.
[12] *Idem.*

poema, Camões presenta las heroicas aventuras de los exploradores portugueses y glorifica el descubrimiento de rutas marítimas hacia la India. [13] Otro autor importante de la literatura portuguesa fue Gil Vicente, un prolífico dramaturgo que escribió varias obras que reflejaban la realidad política y social de su época. Su obra "Auto da India" es un ejemplo de drama satírico que trata sobre las expediciones marítimas portuguesas a la India y su impacto en la sociedad.

La literatura española y portuguesa del período de los Grandes Descubrimientos fue rica y diversa, que inició un nuevo estilo literario y "una erudición casi universal'', reflejando las interacciones entre los europeos y las poblaciones indígenas de los territorios recién descubiertos. Estos escritos influyeron no sólo en la literatura europea, sino que también tuvieron un impacto significativo en la evolución cultural y social de la época. A través de estas obras, los lectores tuvieron la oportunidad de descubrir nuevos territorios y culturas, explorar diferentes perspectivas del mundo y comprender mejor la complejidad y diversidad de la humanidad. Con el absolutismo impuesto por la nueva reforma de la religión y la política, la generación de filósofos y sabios se transforma en una tribu vulgar, llena de académicos y limitadores, que no comprenden el valor de la cultura en la constitución del pueblo de un país. Visto el contexto, "En los dos últimos siglos la Península no ha producido un solo hombre superior, que pueda estar al lado de los grandes creadores de la ciencia moderna"[14] y esto significa la sombra en la que estuvo la Península desde el inicio de la Inquisición.

*Sobre política y moralidad*

En esencia, Antero de Quental considera la decadencia de los pueblos ibéricos como un fenómeno particularmente complejo, influenciado por una multitud de factores políticos, económicos y culturales. Pone en discusión no sólo las causas externas, sino también las internas, señalando que, en el centro de esta degradación, hay un problema de moralidad. La moralidad, en su opinión, no es sólo una cuestión personal, sino una cuestión de responsabilidad colectiva, que influye directamente en las estructuras políticas y sociales. Uno de los aspectos fundamentales que destaca Antero de Quental es la conexión intrínseca entre moral y política. Sostiene que para que una sociedad prospere, los valores morales deben integrarse en las estructuras políticas. El escritor señala que en las sociedades ibéricas, la corrupción y la inmoralidad impregnaron las instituciones estatales, socavando así la confianza de los ciudadanos en el gobierno y, por implicación, la cohesión social. La política, en su opinión, se convierte en una extensión de la moralidad individual y colectiva; cuando se ignoran los valores morales, todo el sistema político se vuelve vulnerable al abuso y al descuido. A principios del siglo XVII, la monarquía de Felipe II [15] era considerada "anormal, inconsecuente y antinatural"[16]. Las colonias poco a poco se van escapando de las manos "las Molucas se vuelven holandesas, en la India se pelean por el botín de los holandeses, ingleses y franceses, en China y Japón la influencia del nombre portugués desaparece"[17]. El reinado de Felipe II significó, sobre todo, una mezcla cultural, que luego desembocó en grandes conflictos, influidos especialmente por la dirección del absolutismo monárquico. Sin embargo, como esto no se puede aplicar en un sentido cultural (cada cultura tiene una

[13] Juan Chabas, *Op. cit.*, p. 155.
[14] Antero de Quental, *Op. cit.*, p. 43.
[15] El reinado de Felipe II se superpone con lo que se llama el Período Dorado Ibérico, cuando España alcanza su máximo potencial en términos de descubrimientos geográficos, colonización de diversos territorios (incluso procedentes de Asia) y dirección cultural. Sin embargo, su reinado está marcado por tendencias ultrareligiosas (lucha contra el protestantismo, catolicismo exacerbado) y la imposibilidad de mantener la paz con Inglaterra, apoyada también por los Países Bajos, que previamente habían obtenido la independencia de la Corona española.
[16] Antero de Quental, *Op. cit.*, p. 44.
[17] *Ibid.*, p. 42.

determinada especificidad, por lo que el intento de alterarla o modificarla desde cualquier punto de vista, especialmente religioso, conduce a la revuelta). Si hablamos de un absolutismo monárquico en el que se centralizan las libertades municipales, la aristocracia palaciega tiende a transformarse en una casta. En el contexto específico de los pueblos ibéricos, Antero de Quental se refiere a una serie de problemas estructurales y sistemáticos que llevaron a su estancamiento y decadencia. Identifica la pereza intelectual, la ignorancia y la falta de educación como características de la sociedad que perpetúan un círculo vicioso de inmoralidad e ineficiencia política. Estos rasgos, en su opinión, son el resultado de una política manipuladora que no logra desarrollar un patrimonio cultural y educativo adecuado.

Otro aspecto crucial abordado por Antero de Quental es la necesidad de reformar el sistema educativo y promover la educación moral. Cree firmemente que la educación es la clave para salvar a un pueblo de la decadencia. Si se capacita a las personas para pensar críticamente y adoptar valores morales sólidos, podrán participar activamente en la vida política y reclamar sus derechos. En su opinión, educar a los ciudadanos no es sólo una responsabilidad del Estado, sino también una necesidad moral de cada generación, que debe transmitir conocimientos y valores éticos a la siguiente. El escritor reitera la importancia del compromiso cívico y la participación activa en la vida política como esenciales para la revitalización de la sociedad ibérica - la pasividad de los ciudadanos y su falta de participación en la vida comunitaria son las principales causas de la decadencia. La gente debe asumir la responsabilidad del cambio social y político, ser proactiva y no sólo criticar, sino contribuir realmente a construir un futuro mejor. Además, Antero de Quental se muestra escéptico sobre la legitimidad y eficiencia de los sistemas políticos existentes en su época. Su crítica se dirige no sólo a la política específica de Portugal, sino también a la política global de la época, dado que muchos de los sistemas políticos eran vistos como corruptos e ineficaces. Sostiene que muchos de los principios subyacentes a estos sistemas han sido distorsionados en detrimento de los valores recurrentes de la humanidad.

Al mismo tiempo, el escritor reconoce la influencia histórica del colonialismo en los estados ibéricos, explicando que este fenómeno no sólo trajo riquezas, sino también una profunda crisis moral. La colonización condujo a una forma de alienación y desintegración de la identidad cultural, y sus efectos se sienten hasta el día de hoy. Este análisis enfatiza que las políticas de expansión y dominación no sólo perjudican a los sujetos, sino también a quienes ejercen su poder, afectando los valores morales fundamentales de la sociedad. A medida que Antero de Quental desarrolla sus ideas, queda claro que el amor por su pueblo y el deseo de ver una sociedad revitalizada son las fuerzas impulsoras detrás de sus argumentos. No apunta a una crítica destructiva, sino más bien a un trabajo constructivo, destinado a construir una visión alternativa y una esperanza para el futuro. En este sentido, el fundador de la dirección realista portuguesa se convierte no sólo en un crítico de su tiempo, sino también en un reformador social, que defiende un ideal en el que la ética y la política no son vistas como dos entidades distintas, sino como dos caras de la misma moneda.

En conclusión, Antero de Quental logra esbozar una visión profunda de la conexión entre moralidad y política, literatura y cultura, religión y reforma en *Las causas de la decadencia de los pueblos ibéricos*. A través de su certero análisis de los problemas que enfrenta la sociedad ibérica, nos invita a reflexionar sobre el papel que cada uno de nosotros desempeña dentro de nuestra comunidad, enfatizando la importancia de los valores morales en la reforma y revitalización de la sociedad. Su crítica no es sólo un llamado a la acción, sino también una meditación sobre la naturaleza humana y nuestras responsabilidades éticas frente a los desafíos sociales y políticos de la época. "Con bastante frecuencia, la crítica ha señalado que *Causas de la decadencia de los pueblos peninsulares en los últimos tres siglos* marca el momento de la entrada de Portugal al pensamiento moderno – entendido éste como

una concepción racional del mundo natural y humano[18], allanando el camino para el surgimiento y mantenimiento del realismo en la literatura ibérica.

## BIBLIOGRAPHY


1. Antero de Quental, Causas de la decadencia de los pueblos peninsulares en los últimos tres siglos, Porto: Tipografia Comercial, 1871.
2. Eduardo Lourenço, « Revisitação da Mitologia Anteriana », Quental, Antero, Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos, Lisboa, Tinta da China, 2008.
3. Eduardo Lourenço, Portugal como destino, Lisboa, Gradiva, 2012.
4. Juan Chabas, Istoria literaturii spaniole, Editura Univers, Bucureşti, 1971.


[18] Eduardo Lourenço, « Revisitação da Mitologia Anteriana », Quental, Antero, Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos, Lisboa, Tinta da China, 2008, p. 11.

# *NICOLAE VELEA - CHRONOLOGICAL PERSPECTIVES*

**Georgiana Elisabeta Panait (Baciu)**

*Abstract: Nicolae Velea's reputation was quickly formed in literary circles, within specialized magazines, and the publication of some volumes consolidated his position in the literary landscape. Nicolae Velea's independence and artistic creativity have placed him among well-known names in the literary scene. The position of his works in literature has been perceived by some literary critics as having an impact, while others have resorted to marginalization.His narrative techniques and explored themes have been taken up and reinterpreted by other writers, highlighting his relevance and continuity in Romanian literature. Velea's literary legacy is evident in the way Romanian literature evolved towards greater stylistic and thematic diversity.*

*Keywords: narrative techniques, subterfuge, psychological analysis, childhood, freedom of expression, prose, the communist period*

Nicolae Velea a reușit să atragă atenția criticilor literari ai vremii, primind o oarecare apreciere pentru contribuția sa la realizarea unui portret naratologic special. Niciun critic nu a avut curajul să afirme în perioada antidecembristă că umorul lui Velea este chiar intrumentul ce îi permite amendarea politicilor comuniste. Modelul acestei atitudini a multor șaizeciști este chiar literatura sovietică. Aici, mulți scriitori consacrați se remarcă prin volume de proză umoristică, ce se constutuie într-o serie de tablete de maxim 3 pagini în care se descrie cotidianul mizer. O astfel de scriitură este detectabilă în seriile lui Velea. Spre exemplu, în schița „Câte-am tras și nu m-am ras" descrierea personajului Manole, un tractorist de la SMT, este prilej pentru a lua în derâdere politicile de monitorizare a individului: „De abia bătuse anul de când ieșise pe tractor și cartea de muncă i se pistruiase cu cîteva mustrări."[1]. Un astfel de pasaj l-a îndreptățit, în 1963, pe Crohmălniceanu să afirme că proza momentului „se caracterizează printr-un acut simt al istoriei."[2]. Astfel, Velea rămîne în conștiința critică drept un mare prozator, des asociat cu D. R. Popescu, Teodor Mazilu sau Nicolae Breban.

Există, așadar, o sarabandă de subterfugii ale criticilor care nu pot exprima direct ceea ce observă- acea libertate a lui Velea de a deconspira starea de fapt care se datorează politicii totalitare a momentului. Valeriu Cristea numește aceste libertăți pe care și le ia autorul „un deliciu al zigzagului"[3], Ion Vlad consideră că toată proza este un „spectacol colorat"[4], aluzie la capacitatea autorului de a sesiza nuanțele și de a sugera ceea ce nu poate fi spus, Mircea Iorgulescu devine tranșant în observația sa cu privire la „subtilul ceremonial al rostirii"[5], iar Eugen Simion ne precizează că „Ironia este o libertate de care spiritual nu trebuie, desigur, să abuzeze, dar fără ea spiritual ajunge repede la intoleranță."[6].

Între 1958- 1959 are prilejul să semneze câteva articole: „Imaginea formării omului nou", „Poarta", „Gazeta literară la Facultatea de Filologie" și „Fabrica de confecții «Gh. Gheorghiu-Dej»" în revista „Gazeta literară" consacrându-i valoarea. Inițial, în 1958, Velea

[1] Nicolae Velea, *Povestiri*, Ed. Fundației culturale române, București, 1997, p. 205
[2] Ovid. S. Crohmălniceanu, *Critică și actualitate*, în „Viața românească", August, 1964.
[3] Valeriu Cristea, *Interpretări critice*, Editura Cartea românească, 1968, p.101
[4] Ion Vlad, *Povestirea, destinul unei structure epice*, Editura Minerva, 1972, p.105
[5] Mircea Iorgulescu,*Istoria ca ficțiune,* în „Luceafărul", 9 aprilie 1988, p.2
[6] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, volumul IV, București-Chișinău, Editura David Litera Internațional,1978, p.198.

prezintă un articol despre puterea sacrificiului condusă până la extrem în perioada comunistă, despre volumul semnat de Ștefan Gheorghidiu, un militant socialist: „Tematic, volumul e rezumat de bucata «Nouă vieți». Este vorba aici de un tînăr comunist care-și primejduiește viața de cîteva ori în lupta pentru izbînda noilor rînduieli socialiste."[7]. În același an, 1958, publică povestirea „Poarta" în revistă. Raportându-ne la titlul celui de-al doilea articol, realizăm că Nicolae Velea simte că face parte dintr-un mediu „familiar" atunci când trebuie să prezinte atmosfera din anii studenției, cu emoțiile din timpul examenelor și sursele de inspirație pentru studiu ale unor studenți filologi: „E agitația obișnuită a zilelor de examen.(...) Am stat de vorbă cu cîțiva studenți.". Velea nu ezită să-i întrebe despre utilitatea studierii „Gazetei literare": „Cum le-a fost «Gazeta literară» la întocmirea lucrărilor și la pregătirea examenului. Mai întâi prin studiile de sinteză publicate în cadrul rubricii «Anul XV»"[8]. În august 1959 este solicitat să facă un reportaj, de data aceasta, noncultural „Fabrica de confecții «Gh. Gheorghiu-Dej»", fiind afectat că nu urmează domeniul preferat, însă încearcă să cocheteze în paralel cu două arii diferite: cu activitatea de redactor și munca desfășurată într-o fabrică: „Pentru că aici activitatea culturală e înconjurată de o stimă deosebită, pentru că este «a doua muncă» după cum mi-a spus cineva, un reportaj de cîteva pagini s-ar fi putut scrie numai despre fiecare din aceste formații și despre succesele sale."[9]. Revista „Gazeta literară" a fost un forum relevant al vremii pentru discuțiile socio-culturale, în care Nicolae Velea și-a pus amprenta, și-a luat un angajament contribuind la consolidarea unei identități naționale.

La doi ani, în 1960, după publicarea povestirii „Poarta", Paul Georgescu face câteva precizări importante referioare la volumul publicat și la veleitățile unui scriitor aflat în stadiul incipient al creației: „Ideea că un tînăr scriitor- și debutantul, îndeosebi, -este prin natura lucrurilor, un deficitar, e falsă."[10]. Părtinitor scriitorului, Paul Georgescu critică reacțiile conservatoare care presupun ani de experiență pentru a deveni o personalitate notorie. Acesta afirmă că talentul literar este un har, nu o valoare obținută ca rezultat al investiției timpului și a experienței: „Calitatea de creator autentic nu se achiziționează cu vremea, nu e o deprindere, ci un dat."[11]. Aprecierea pe care o face criticul literar subliniază recunoașterea și valorificarea talentului de scriitor al lui Velea.

Nicolae Manolescu, remarcabilul istoric literar, face o observație pătrunzătoare evidențiind capacitatea lui Velea în volumul „Poarta", de a investiga asemenea lui Marin Preda, sufletele personajelor, de a identifica subtilitățile conștiinței lor, de a contura „cu pasiune ungherele cele mai tainice ale sufletului personajelor sale, reliefând procese neașteptate, forme de eliberare morală subtile și inedite."[12]. Povestirea „Odihnă" din volumul princeps aduce în prim-plan pe Dănilă Lencioiu care decide să mediteze asupra vieții după o perioadă lungă de muncă. Scriitorul este axat pe procesele morale de analiză a protagonistului, care se redescoperă într-un moment de liniște: „Cam stam așa într-o rînă, mă uit la deștele piciorului descălțat. Și mă prinde un fel de milă pentru ele, că uite săracele stau acolo, în bocanci de nu le vede soarele și nimeni nu știe de ele."[13]. Explorator fin al stărilor personajelor, Velea încearcă să devină memorabil pentru cititori. Volumul „Opt povestiri" este analizat de Nicolae Manolescu, reliefându-se că „Velea e un analist și un moralist

[7] Nicolae Velea, *Imaginea formării omului nou*, în „Gazeta literară", Anul V, nr.37, 11 septembrie 1958.
[8] Nicolae Velea, *Gazeta literară la Facultatea de Filologie*, în „Gazeta literară", 9 iulie, 1959, p.4
[9] Nicolae Velea, *Gazeta literară la Facultatea de Filologie*, în „Gazeta literară", 27 august, 1959, p.6
[10] Paul Georgescu, *Nicolae Velea: „Poarta",* în „Gazeta literară", Anul VII, nr.51, 15 decembrie 1960, p.6
[11] Paul Georgescu, *op.cit.,* p.6
[12] Nicolae Manolescu, *Nicolae Velea: „Poarta"*, în „Contemporanul", 5aprilie 1963, p.3
[13] Nicolae Velea, *Poarta*, Editura E.S.P.L.A, 1960, p.60

totodată."[14]. Criticul valorizează doar câteva dintre povestirile volumului: „Întrerupere", „În treacăt", „La groapa de fumat". Fiecare nuvelă expune experiențe umane și psihologice.

Aceleași aprecieri relevante le amplifică într-un articol din „Scînteia" Andrei Băleanu, despre nuanțările stărilor sufletești ale personajelor veliene: „În mod evident, Nicolae Velea are reale posibilități de analiză psihologică, aptitudini pentru redarea nuanțată a proceselor sufletești -însușiri prețioase, ce se cer cultivate cu stăruință."[15]. Calitatea sa de preț rămâne finețea descrierilor emoțiilor și trăirilor personajelor. Personajele sale nu spun ceea ce simt ci determină cititorul să înțeleagă firele de subtilitate. Măiestria sa literară reiese din munca aplicată în mod continuu.

Într-un interviu acordat lui Nicolae Velea în 1963, în „România liberă", intervievatorul Boris Buzilă punctează asupra patru întrebări printre care cele relevante sunt : „Care sunt factorii de natură să stimuleze și să asigure diversitatea de stiluri în artă și literatură?", „ Cum priviți raportul dintre varietatea mijloacelor de expresie și chemarea acestora de a sluji reflectării contemporane, ideilor mari ale vremii noastre?", „Dar raportul dintre afirmarea prodigioasă a personalității, individualității artistului și necesitatea de a exprima realitățile în care trăiește, de a răspunde funcției social-educative a artei?"[16]. Prozatorul alege cu tact răspunsurile punctând pe libertatea de expresie, pe calitatea profunzimilor unui autor pe„structura intimă a autorului, dispoziția în care scrie", schimburile culturale, susținerea vocilor unice în redarea mesajului, angajamentul creator și provocările la care este expus scriitorul „dacă aș fi îndemnat să spun cărui credo artistic caut să mă supun, aș zice că mă străduiesc să fac o literatură de «intervenție specială»"[17]. Aspectele fundamentale semnalate în interviu au fost create cu scopul de a accentua complexitatea unei creații artistice și libertatea de exprimare într-un context socio-politic.

O viziune fundamental susținută de alți critici literari o destăinuie și C. Sănescu. Modul în care sunt conturate personajele, stilul subtil „Relatînd cu secretă savoare întîmplările neobișnuite"[18], claritatea expunerii psihologiei complexe a personajelor „Velea intenționează și, în general reușește să facă mai tranșant fondul procesului analizat, complexitatea psihologică pe care nu o inventează, ci o descoperă.", reprezintă capacitatea lui Velea de a reflecta talentul narativ. Criticul recurge la câteva exemple de povestiri din volumul „Opt povestiri".

Realizările sale literare au fost expuse rapid în special de criticii literari. Dinu Săraru scoate în lumină distincția obținută de prozator, impactul avut cu volumul de debut: „Recent prozatorul Nicolae Velea, deținător al Premiului Academiei pe anul 1961, a publicat în «Gazeta literară» un fragment dintr-o nouă lucrare."[19]. Scriitorul, Dinu Săraru, îl consideră pe Nicolae Velea drept „înzestratul scriitor", având oportunitatea de a-i mărturisi „despre preocupările sale actuale, raportate la cele două volume anterioare «Poarta»- distins cu premiul amintit și «8 povestiri»"[20]. Interviul acordat lui Dinu Săraru a vizat confesarea lui Velea referitoare la tema volumelor și impactul regimului socialist asupra generației tinere de scriitori. De asemenea, însuși prozatorul recunoaște că temele abordate sunt copilăria și adolescența, într-un moment în care comunismul era în floare. Chiar dacă cele două teme care

[14] Nicolae Manolescu, *Nicolae Velea: „8 povestiri*", în „Contemporanul, Nr.7, 14 februarie 1964, p.7

[15] Andrei Băleanu, *Bogăția realității și universul scriitorului*, în „Scînteia", Anul XXXIII, Nr.6055, 24 octombrie 1963, p.5.

[16] Boris Buzilă, *Diversitatea de stiluri este impusă de diversitatea vieții. Ne răspunde prozatorul Nicolae Velea*, în „România liberă", Anul XXIII, nr.6521, 3 octombrie 1963.

[17] Boris Buzilă,*op.cit.*, p.5

[18] C. Stănescu, *Nicolae Velea: „8 Povestiri"*, în „Scînteia tineretului", Anul XX, Seria II, Nr.4577, 4 februarie 1964, p.2.

[19] Dinu Săraru, *La masa de scris. De vorbă cu Nicolae Velea*, în „Scînteia tineretului", Anul XX, Seria II, Nr.4617, 21martie 1964, p.3

[20] Dinu Săraru,*op.cit.*, p.3

au stat la baza volumelor au fost prezentate din unghiuri diferite de inspirație cu lumini și umbre, cu inocență și tristețe, Velea este sincer cînd afirmă: „Dacă în primul an am fost preocupat să redau universul copilăriei a cărei luminozitate a fost în general funestă, răvășită și refuzată într-o lume ostilă", marcând trăiri contrarii, „în cel de-al doilea volum am căutat să surprind procesul de formare a unor adolescenți în ambianța mediului nostru socialist."[21]. Velea a demonstrat evoluție în actul creator, adaptare la cerințele epocii și o perspectivă profundă asupra vieții.

Evoluția prozatorului este remarcată de Horia Bratu într-un articol în „Viața românească" din 1965. Speciile literare cultivate cu grijă de Velea sunt aduse în discuție de Horia Bratu. Deși criticii literari sunt cei care au montat obstacole în calea promovării unor operele literare a tinerilor scriitori, nu este însă cazul lui Nicolae Velea: „Proza generației din care face parte Nicolae Velea a făcut pași uriași, nuvelele și schițele lui Nicolae Velea își păstrează aceeași prospețime."[22]. Eficacitatea acestor creații au fost valorificate în timp prin reflectarea esenței stilistice și durabilitatea tematică.

Proza sa a creat de-a lungul timpului polemici între criticii literari. Alexandru Oprea sesizează reacțiile acestora: „Povestirile lui Nicolae Velea constituie, s-ar spune, un factor permanent de incitare la controverse. Dacă, însă, critici dintre cei mai diferiți își mărturisesc cu atîta tărie nemulțumirea, în vreme ce alții, cu aceeași tărie, nu mai prididesc cu elogii, atunci trebuie să bănuim cauza adevărată în factura însăși a literaturii lui Velea, receptându-se aspecte reale."[23]. Operele sale constituie un punct forte care declanșează discuții datorită capacității sale de a reda atmosfera cât mai aproape de realitate.

Nicolae Velea abordează unele evenimente sociale sau istorice alternând stilul comic cu cel sobru, constata Liviu Leonte analizând romanul „Olina": „În paralel, citim o cronică a marilor evenimente, tratate într-un registru cînd serios, cînd bufon."[24]. Complexitatea ființelor cugetătoare nu sunt unidimensionale. Detensionarea unei atmosfere este raportată la oscilarea naratorului între cele două tehnici: umorul și ironia, creând cititorului posibilitatea de a digera în mod facil lectura. Utilizarea concomitentă a tehnicilor menționate poate fi un subterfugiu, o cale de a contempla asupra unor aspecte vitale sau o tactică de a expune injustiția momentului. Este relevant să subliniem câteva secvențe din romanul „Olina", în care scriitorul a inserat cu o mare abilitate și versatilitate stilistică umorul și ironia: „Ședeau ei doi, Mihai și Anca Ghiordănel, cam fără chef. Nu se lega mai nimic și tocmai atunci, pe poteca tăiată și bătută de curînd, se așezase un cazan cu țuică- a trecut tovarășul Șuleandră, care se mira cîntînd: Pasăre cu cioc de puică/ Și cizmar să nu bea țuică?!"[25]. Observația lui Liviu Leonte evidențiază o tehnică deosebită, invitând cititorii să exploreze multiplele fațete ale existenței anoste și a istoriei controversate, să analizeze în profunzime întregul mesaj transmis. Istoricul literar ne determină să înțelegem strategia pe care o folosește Velea, paradoxul prin care trece un om, seriozitatea și rigurozitatea realității privite prin lentilele criticilor din anii '60.

O observație constructivă la adresa tânărului prozator Nicolae Velea o face exegetul Cornel Ungureanu, distingând pe de o parte presiunea și rolul său în lumea literară: „Se aștepta foarte mult de la Nicolae Velea, copilul teribil al noului val de prozatori, «buzduganul» care anunță modificările genului, libertățile pe care și le puteau permite noii

[21] Dinu Săraru,*op.cit.*, p.3
[22] Horia Bratu, *Nicolae Velea: „Paznic la armonii"*, în „Viața românească", Anul XVII, 11 noiembrie 1965, p.128
[23] Alexandru Oprea, *Opt povestiri şi Paznic la armonii de Nicolae Velea*, în volumul „Mișcarea prozei", Editura pentru literatură, 1967, p.151.
[24] Liviu Leonte, *Prozatori contemporani*, Editura Junimea, Iași, 1989, p. 104.
[25] Nicolae Velea, *Olina*, Editura Viitorul românesc, 1992, p.129

veniți."[26]. Cornel Ungureanu uzează de o metaforă plasticizantă pentru a ne îndrepta atenția spre rolul de pionier al libertății creative și candide. Succesul atins cu repeziciune, prospețimea și energia pe care le mixează în scrierile sale sugerează că: „Nicolae Velea urcase pe un firmament aproape dintr-o dată. Era tînăr, iar prozele sale, care nu se deosebeau prea mult de a confraților săi, vorbeau despre o vocație novatoare."[27]. Afirmația lui Cornel Ungureanu întărește convingerea că Nicolae Velea era o imagine simbolică în contextul literar românesc al vremii sale.

Tema copilăriei este esențială în reprezentarea fiecărui scriitor. Criticul literar de origine evreu, Sami Damian, valorifică această temă centrală atinsă în volumele lui Velea. Într-o lume marcată de cenușiul existența, bucuria și spontaneitatea copiilor constituie o sursă de inspirație pentru toți scriitorii. Criticul S. Damian remarcă predispoziția prozatorului pentru reverie, ca o poartă de acces spre evadarea din cotidian regăsind echilibrul și împlinirea: „Nicolae Velea cîntă de fapt nostalgia copilăriei. Căci abandonul în voia fanteziei este resimțit ca o nevoie prezentă a existenței, ca o necesitate."[28]. Evocarea unor secvențe din copilărie devine un instrument pentru ca prozatorul să indice libertatea, liniștea sufletească și inocența. O povestire încărcată cu simboluri și nostalgie este „Răgaz întins" din volumul „Poarta": „Era într-o după-amiază călduroasă, Benone dăduse pentru prima dată, în anul acela, prin '45, drumul vacii. Era vesel.(...) Și se juca așa: lua cîțiva bulgări de pămînt, îi așeza ca stavilă în drumul apei și lăsa doar o deschizătură îngustă, pe unde să se strecoare o șuviță puternică de apă."[29]. Rezilienta unor fapte puse în raport cu vicisitudinile vieții cotidiene reprezintă un punct de pornire pentru Velea și de analiză pentru criticul literar. Indicile temporal evidențiat în povestirea lui Velea deschide cufărul cu evenimente sociale din perioada regimului socilist: „Nicolae Velea trăiește puternic amintirea jocului și a fabulațiilor extraordinare. Evocă persistent copilăria, o copilărie care înfruntă asprimea traiului, în primele luni, după Eliberare, cînd reacțiunea se împotrivea transformărilor sociale în viața satului și rutina deformării omului după criterii burgheze, mai acționa încă."[30]. Imaginea în care tatăl își pedepsește fizic fiul pentru neglijență și neatenție este sincer descrisă „Benone se duse acasă. Știa ce-l așteaptă. Cînd îi luase anul trecut Matache vaca la obor, taică-su îl bătuse cu biciul peste picioare, de mai avea și acum urmele."[31]. Criticul analizează impactul pe care îl are reacția tatălui față de propriul copil, suprimarea afectivității: „Pe Benone îl doare vorba severă a tatălui, îndemnul său la înăbușirea afecțiunii, la înghețarea sufletească."[32]. Alienarea emoțională, autoritatea parentală și lipsa de înțelegere a copilului sunt aprig comentate de criticul literar: „Velea nu poate aproba acest destin al pustiirii sufletești, ivit din fragedă vîrstă."[33]. Perioada postbelică a fost marcată de schimbări diverse care au lăsat urme adânci în foaia scriitorului.

Trăsăturile distinctive ale capacității prozatorului de a crea un univers autentic sunt percepute de criticul literar Cornel Regman ca fiind renegate sau subevaluate: „Afirm însă că însușirile cele mai caracteristice ale prozatorului nostru sînt și astăzi sistematic ocolite."[34]. Se aduce în discuție faptul că „el își simte inhibate tocmai acele virtuți pe temeiul cărora s-au

[26] Cornel Ungureanu, *Proza românească de azi*, Editura Cartea românească, 1985, p.452
[27] Cornel Ungureanu, *op.cit.*, p.453
[28] S. Damian, *Direcții și tendințe în proza nouă*, Editura pentru literatură, 1963, pp.180-181
[29] Nicolae Velea, *Poarta*, Editura E.S.P.L.A, 1960, p.12
[30] S. Damian, *Direcții și tendințe în proza nouă*, Editura pentru literatură, 1963, pp.181-182.
[31] Nicolae Velea, *Poarta*, Editura E.S.P.L.A, 1960, p.14.
[32] S. Damian, *Direcții și tendințe în proza nouă*, Editura pentru literatură, 1963, p.182.
[33] S. Damian, *op.cit.*, p.182
[34] Cornel Regman, *Nicolae Velea- De la adorație la molestare*, „Selecție din selecție", cap.IV, București, Editura Eminescu, 1972, p.319.

înălțat cele mai bune schițe ale sale”[35], impactul aprecierii creației și necesitatea încurajării actului creator.

O viziune profundă este îndreptată asupra stilului, limbajului și analizei psihologice a personajelor. Criticul literar, Ioan Holban, sondează în profunzimile textelor narative ale lui Velea, aducând la suprafață că: „Folosind limbajul ca o pavăză în spatele căreia personajul rînduiește și apără gîndurile sale adevărate, alternînd jocul măștilor exterioare cu sondaje ale ființei interioare”[36], devenind ca un avocat al sufletelor personajelor și observator al naturii psihologice. Prozatorul este văzut ca un inovator care a avut capacitatea de a marca în creațiile sale literare psihologia personajelor, fiind apreciat de Ioan Holban drept „unul dintre cei mai reprezentativi nuveliști ai prozei noastre contemporane.”[37].

Plecând de la importanța utilizării umorului în proza lui Nicolae Velea, într-un articol dedicat doar prozatorului „Însemnări despre Nicolae Velea”, eseista Ileana Mălăncioiu avansează o idee filosofică, am putea spune, despre natura autentică a beatitudinii care pornește din suflet. Trimiterea către prozator o face pentru a marca atitudinea pozitivă a acestuia în ciuda adversarilor sau a barierelor existențiale: „Ca lumea să fie cu adevărat fericită ea trebuie să se bucure de spiritul cu care a fost înzestrată. Altfel totul este zadarnic, pare să ne spună Velea care găsește resurse să poată să rîdă și în clipele cele mai grele.”[38]. Rezistența prozatorului la vitregiile existențiale denotă abilitatea de a se strecura printre momentele dificile.

Proza lui Velea nu va avea parte de o critică de întâmpinare pertinentă deoarece textele lui au destinul scrierilor neaservite într-un regim totalitar, în care receptorii avizați nu pot emite adevăruri despre mesajele efective ale cărților. I se recunoaște însă valoarea, ocolindu-se comentarea acelor aspecte care înseamnă în mod cert o atitudine de ignorare a dezideratelor realismului socialist.

## BIBLIOGRAPHY


1. Andrei Băleanu, *Bogăția realității și universul scriitorului,* în „Scînteia”, Anul XXXIII, Nr.6055, 24 octombrie 1963.
2. Boris Buzilă, *Diversitatea de stiluri este impusă de diversitatea vieții. Ne răspunde prozatorul Nicolae Velea*, în „România liberă”, Anul XXIII, nr.6521, 3 octombrie 1963.
3. Dinu Săraru, *La masa de scris. De vorbă cu Nicolae Velea,* în „Scînteia tineretului”, Anul XX, Seria II, Nr.4617, 21martie 1964.
4. Horia Bratu, *Nicolae Velea: „Paznic la armonii”*, în „Viața românească”, Anul XVII, 11 noiembrie 1965.
5. Alexandru Oprea, *Opt povestiri și Paznic la armonii de Nicolae Velea,* în volumul „Mișcarea prozei”, Editura pentru literatură, 1967.
6. Liviu Leonte, *Prozatori contemporani*, Editura Junimea, Iași, 1989.
7. Ioan Holban, *În satul lui Paremie*, în „Cronica”, anul XVI, nr.27, 3 iulie 1960.
8. Ileana Mălăncioiu, *Însemnări despre Nicolae Velea*, în „Viața Românească”, Anul LXXXII, Nr.3, martie 1987.
9. S. Damian, *Direcții și tendințe în proza nouă*, Editura pentru literatură, 1963.


[35] Cornel Regman, *op.cit.,* p.319
[36] Ioan Holban, *În satul lui Paremie*, în „Cronica”, anul XVI, nr.27, 3 iulie 1981, p.5
[37] Ioan Holban, *op.cit.*, p.5
[38] Ileana Mălăncioiu, *Însemnări despre Nicolae Velea*, în „Viața Românească”, Anul LXXXII, Nr.3, martie 1987, p.75.

10. Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, volumul IV, București-Chișinău, Editura David Litera Internațional,1978.
11. Ion Vlad, *Povestirea, destinul unei structure epice,* Editura Minerva, 1972.
12. Mircea Iorgulescu,*Istoria ca ficțiune*, în „Luceafărul", 9 aprilie 1988.
13. Nicolae Manolescu, *Nicolae Velea: „8 povestiri*", în „Contemporanul, Nr.7, 14 februarie 1964.
14. Nicolae Manolescu, *Nicolae Velea: „Poarta"*, în „Contemporanul", 5aprilie 1963.
15. Nicolae Velea, *Gazeta literară la Facultatea de Filologie*, în „Gazeta literară", 9 iulie, 1959.
16. Nicolae Velea, *Imaginea formării omului nou*, în „Gazeta literară", Anul V, nr.37, 11 septembrie 1958.
17. Nicolae Velea, *Povestiri*, Ed. Fundației culturale române, București, 1997.
18. Ovid. S. Crohmălniceanu, *Critică și actualitate*, în „Viața românească", August, 1964.
19. Paul Georgescu, *Nicolae Velea: „Poarta",* în „Gazeta literară", Anul VII, nr.51, 15 decembrie 1960.
20. Valeriu Cristea, *Interpretări critice*, Editura Cartea românească, 1968.

# *PAUL ZARIFOPOL. THE TRANSFIGURED JOURNEY THROUGH LITERATURE*

**Anca Rusu**
**PhD Student, UMFST „G.E. Palade" of Târgu Mureș**

*Abstract: Undertaking multiple analyses of texts belonging to both universal and national writers, Zarifopol's writings make up the picture of incursions into Romanian and universal literature, alike. Based on a lucid, effervescent and ironic spirit, the essayist undertakes a fascinating journey into the realm of the two literatures, delivering to the reader coherent and pertinent texts that reveal his broad theoretical understanding and critical intelligence, complemented by the voluptuous play of ideas. Zarifopol's journey in the Romanian and universal literary space does not only take place as an essayist and literary critic, but he also proves to be a good moralist, pamphleteer, polemicist, rationalist and modern junimist, demonstrating once again the plurivalent structure of which he is composed.*

*Keywords: literature, journey, essays, analysis, plurivalence*

Essayist of great literary value, Paul Zarifopol embodies one of the most erudite spirits of his era. An advocate of artistic consistency, he impressed by his intellectual mobility, his lucid and effervescent spirit, his sharpness of analysis and subtlety of reflection, advocating the polarizing hypothesis, clearly marked by his multidisciplinary interests. A highly cultivated essayist who was concerned not only with foreign and Romanian literature, but also with the image of art as the essential core of any kind of creation. Starting from literary art and the way in which it dominates the areas of knowledge, finding its main utility in artistic technique, he defends the aesthetic point of view and has established himself as one of the most fervent partisans of the autonomy of aesthetics. He repeatedly supports aesthetic criticism, relying on the clear distinction between it and psychological, historical, sociological criticism, etc. He does not, however, stop only at discussing specific issues of literary art and aesthetics, but also presents himself as a true disciple of culture, being a keen observer of the cultural and literary phenomena that dominated the era. Constantly on the side of reason, the essayist undertakes wide-ranging actions to unmask the spirit of unculture, establishing himself not only as a genuine aesthetic critic, but also as a true critic of cultural fads. The essays he proposes are a reflection of the theories and conceptions that he advocates, sprinkled with his subtle irony, jovial formula, as well as his contrastive and unconventional spirit.

By undertaking multiple analyses of texts belonging to both universal and national writers, Zarifopol has been considered as a "remarkable protagonist of the construction of bridges between literatures"[1], placing himself on the map whose directions start from the immediate vicinity, reaching the spaces that have not yet been sufficiently explored. Thus, his writings make up the picture of his forays into Romanian and foreign literature alike, bringing to the surface the affinities and antipathies he had towards certain writers, his essays being visibly temperamentally colored. Although he has been consistently criticized for his greater attention to foreign writers, Zarifopol also demonstrates a good knowledge of the national literary terrain, producing a series of wide-ranging analyses that have helped to rediscover writers who have not been so frequently treated in literary history. Based on a

[1] Henri Zalis, *Paul Zarifopol*, Ed. Recif, București, 1995, p.12.

lucid, effervescent and ironic spirit, the essayist undertakes a fascinating journey into the realm of the two literatures, delivering to the reader coherent and pertinent texts that reveal the author's broad theoretical understanding and critical intelligence, complemented by the voluptuous play of ideas.

The journey he undertakes in literature is characterized by a triple perspective, equivalent to the three roles in which Paul Zarifopol figures in the history of literature: essayist, critic and literary theorist. From his earliest publications, there has been a problem of categorization, as literary critics have perceived him in different ways due to the complexity of the writings he delivered to his readers. The only position that was not contested was that of an essayist, representing one of the most brilliant essayists that Romanian essayism has incorporated, quickly gaining the sympathy of his contemporaries, even though he was never a popular writer in the true sense of the word. Under these circumstances, the question that arises is that of his significance in the field of national writing, at a time when his emergence has aroused controversy not only in terms of the content proposed, but also in terms of his place in the sphere of literary history, resulting in a slightly distorted image of him, not fully in line with his profile: "He was not a thinker, because he did not have a closed system of ideas; he was not a critic, in the usual sense of the word, because he did not profess a discipline, with all its responsibilities; he was not a creator of values, because Zarifopol was too skeptical to exalt his definitive idols; that is why his literary image has imposed itself somewhat distorted, even in the minds of those few who followed him, over the years, tasted him and cherished him as a mind of unusual distinction"[2].

Establishing himself as an essayist par excellence, Zarifopol quickly gained ground in the eyes of his contemporaries, perceived as "a delectable essayist, with sparkling characterizations, ironic, reflective, transmitting warmth and light from his inner thrill of life"[3]. In discussing the process of composing his essays, some clues have also been outlined by the critic Eugen Simion, who notes the "spider"[4] strategy used in the architecture of the essays, which unravels the "victim" thread by thread. But as far as the role of literary critic and theorist is concerned, opinions were inevitably divided. On the other side of the fence were those who saw Zarifopol as an indisputable critic, not only in terms of his literary significance, but also in terms of the entire cultural system he had built up: "Paul Zarifopol has only earned his status as a critic for some of his confreres"[5]. Pompiliu Constantinescu was one of the critics who had deeply analyzed this specific controversy. In his studies and literary chronicles, he offered a comprehensive picture of all the different hypostases in which the essayist finds himself. Starting from the argument of Zarifopol's faulty judgments and the absence of a pertinent justification regarding his taste preferences on national and universal writers, Constantinescu did not recognize his work as a critic, placing him in the singular sphere of the essayist: "Zarifopol had artistic preferences and temperamental inclinations, but he did not have a sense of values. His criticism applied to national production is a strange denial of his aestheticism; his national idols are so minuscule compared to his European victims that one wonders whether such a deviation was possible"[6].

On the other hand, there were also critics for whom his work as a critic was indisputable, identifying in his essays a true critical program. Among these critics, Al.

---

[2] Pompiliu Constantinescu, *Studii și cronici literare*, Prefață și tabel cronologic de Cornel Regman, Ed. Minerva, București, 1981, p.214.
[3] Henri Zalis, *Paul Zarifopol*, Ed. Recif, București, 1995, p.27.
[4] Eugen Simion, *Eugen Simion comentează pe…*, Ed. Recif, București, 1994, p.16.
[5] Romul Munteanu, *Comentarii literare*, Ed. Casa de Editură și Presă, București, 1993, p.229.
[6] Pompiliu Constantinescu, *Studii și cronici literare*, Prefață și tabel cronologic de Cornel Regman, Ed. Minerva, București, 1981, p.217-218.

Cistelecan is the one who has closely analyzed the content of his work, offering a unified and up-to-date picture of the critic and essayist in the pages of his essays: ”His program was a thoroughly critical one, not only in its literary meaning, but also in the broader sense of the term, which concerns the entire cultural construction”[7]. However, Al. Cistelecan does not stop here and he also brings into question the literary tastes of the essayist and the way in which he expresses them. Unlike other critics, he does not point out an inconsistency in the expression of his tastes, but, on the contrary, he considers that the essayist uses them as an asset. On the one hand, he wants to shock the reader with the directions of interpretation he proposes and, on the other hand, to surprise him with the quality and complexity of his demonstrations, since most of his interpretations are at the opposite pole from formalized literature: “His interpretations went ostentatiously - if not programmatically - against formalized literary idolatry, against the canon, expressing his tastes with an incisive trenchancy, designed to startle and shock first by boldness and then by the skill of demonstration”[8]. In spite of the fact that he failed to establish himself properly in literary criticism, he remained a writer of profound preciousness, being the one who “planted in each of his pages, as many as he was given to write, a tribute or a eulogy to the spirit and its noble embodiments”[9].

Zarifopol’s journey in the Romanian and universal literary sphere does not only take place under the guise of essayist and literary critic, but he also proves to be a consistent epistolary, moralist, political pamphleteer, polemicist, rationalist and modern junimist. Thus not once he demonstrates to his readers that he follows a multivalent structure, defining himself by a “totality of vivacity, nuance and intellectualized art”[10]. According to Henri Zalis, one of the critics who dared to set out his complex image in the pages of a volume, “Zarifopol’s evolution is marked by the association of universal values with national ones”[11]. This is precisely one of the reasons why the essayist incorporates such a complex structure and turns his attention to multiple fields of knowledge. A notable aspect is the way in which he relates both to the era he belongs to and to the subjects he introduces in his work, a way of relating that is closely linked to his junimist affiliation. Valuing art, as a singular field, and having a great respect for artistic work, emphasizing the aesthetic values of his work, Zarifopol has been repeatedly designated as a follower or a successor of Titu Maiorescu and of all the formative actions initiated by him. A junimist by definition, he took upon himself the role of unmasking and, at the same time, correcting the mores of society, continuing the “tradition of junimist criticism of empty forms, forms now aggravated and all the more unacceptable”[12]. Order and example were two basic values for the essayist, advocating for pure, independent and unadulterated art, artistic technique and the discipline of a people’s culture. It is noticeable, however, that the essayist does not limit himself to the classicizing spheres, but inserts elements of the modern into his junimist structure, being attracted by paradox and negation.

In close connection with his junimist affiliation is also the moralist hypostasis in which he is fervently found. The moralist blends with the modern and is constantly concerned with the artistic sphere, pointing out aesthetic errors and thus helping to correct literary flaws by promoting ethical principles. Based on his junimist training and his inclination towards

[7] Al. Cistelecan, *Fișe, schițe și portrete*, Ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2018, p.502.
[8] Al. Cistelecan, *Fișe, schițe și portrete*, Ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2018, p.501.
[9] Perpessicius, *Opere*, vol. VII, Ed. Minerva, București, 1975, p.10.
[10] Pompiliu Constantinescu, *Studii și cronici literare*, Prefață și tabel cronologic de Cornel Regman, Ed. Minerva, București, 1981, p.214.
[11] Henri Zalis, *Paul Zarifopol*, Ed. Recif, București, 1995, p.17.
[12] Alexandru Săndulescu, „Prefață” la Paul Zarifopol, *Pentru arta literară*, vol. I, Ediție îngrijită, note, bibliografie și studiu introductiv de Al. Săndulescu, Ed. Minerva, București, 1971, p.11.

moralism, Zarifopol prefers to read universal works by authors such as La Rochefoucauld, Montaigne, Chamfort, Pascal, Fenelon, etc. His preference is determined not so much by the ethical and aesthetic principles found in their works as by the complexity of the psychological life they portray, in the light of the historical and social context. Thus, Montaigne stands out by reactualizing the important role of education and its development in the absence of bookish principles, Pascal attracts the essayist's attention through his studies of man and the moral structure he incorporates, and Rochefoucauld completes the picture by his leaning against the dogmatism of the time. Starting from the image of the three writers, Zarifopol also wants to be a moralist, undertaking in his essays not only complex analysis of the topics under discussion, but also multiple actions of deciphering the hidden meanings behind them, being strongly interconnected with the era they are part of. Conscious of the moralist's action in his writings, he defines himself as embodying "a modern moralist of an originality beyond dispute"[13].

Closely related to the moral essays are the political pamphlets that Zarifopol introduces on stage. A keen observer of all cultural and social phenomena, he also proved to be a connoisseur of the ideological movements taking place. A gifted commentator, the essayist follows the thread of the democratic and established publicism, and constituted, according to Mihai Ralea, one of the most brilliant processes of Romanian society, a process in which he inserts elements of the psychology of the people, their culture, history and philosophy, and, last but not least, of the political ideology established at that time. The political pamphleteer thus complements the moralist in his essays, by criticizing flawed social structures, the unnatural manifestations of the bourgeoisie and capitalist oppression. In the essayist's view, the age in which he lives is dominated by a double excess: on the one hand, political excess and, on the other, commercial excess. The political excess is headed by capitalist tyranny, while the commercial excess has its starting point in people's simplicity and convenience for a better life. On the basis of these two concepts, Zarifopol creates a history of the bourgeoisie in order to demonstrate that the foundations on which it was built were nothing but a long series of forgeries, a simulacrum that was created by copying the manners of the class it had overthrown and replaced. In his view, the bourgeoisie had undergone a temporal evolution and a moral involution, with the profile of the bourgeois being shaped in opposition to the dynamics and progress of society, equated with mediocrity and superficiality. Taking as a starting point Zarifopol's assertion that "politics, morals and morals, art, sport and technology are the obligatory subjects for the cultivated man"[14], it is clear that he not only documents the history of the bourgeoisie, but also carries out a complex study of the politicism of the time, focusing his attention on portraying the political type.

The junimist, the moralist and the pamphleteer intertwine in the essays with the rationalist and the polemicist. Paul Zarifopol stands out as one of the most rationalist thinkers of all the Romanian essayists who dominated the era. Through his broad intellectual and spiritual structure, but also through his training as a junimist and art pedagogue, he easily fits into the spheres of rationalism, embodying the "rationalist in love with the charm of ideas"[15]. With a very well-developed artistic technique, but also a certain severity in his commentary on writers or literary works, refusing to compromise, the essayist is distinguished by his fine intelligence and critical rationalism. As a fervent defender of aesthetics, but also as a militant of art as a singular, pure and original field, he does not accept distinct points of view and strictly imposes the concepts he promotes. Not one to compromise, the essayist harshly criticizes the literary sins he finds in some of the writings and his sense of irony begins to

[13] Constantin Trandafir, *Paul Zarifopol*, Ed. Minerva, București, 1981, p.36.
[14] Paul Zarifopol, *Pentru arta literară*, vol. I, Ediție îngrijită, note bibliografice și studiu introductiv de Al. Săndulescu, Ed. Minerva, București, 1971, p.4.
[15] Henri Zalis, *Paul Zarifopol*, Ed. Recif, București, 1995, p.3.

become more and more prominent. Zarifopol does not stop, however, only at discussing specific problems related to the configuration of the texts and the meanings they embody, but also approaches with great interest, the problem of aesthetics, in discussing the work of art. Thus, he carries some of the fiercest polemics that have been established in literature, remaining in the minds of his contemporaries not only for his deep intellectuality and lucid, effervescent spirit, but also for the battles he fought on the literary battlefield, both with those to whom he did not feel a great affinity, and with his friends, those who supported him once he returned home: "The dispute between Zarifopol and Ibrăileanu is not about the *exclusive* use of one type of criticism or the other, but about the *primacy* of aesthetic criticism over sociological criticism (Zarifopol) or vice versa (Ibrăileanu). The former does not eliminate the need for psychological and sociological research of the work, as the mentor of "Viața Românească" affirms the aesthetic one, be it brief, as Zarifopol ironized, and constituting a last act in the valorization of the work"[16].

Following the thread of the essayist's hypostases, he does not only stand out as a moralist, pamphleteer and junimist, but also as a passionate epistolary writer. In his correspondence with his family, friends and the teachers who tutored him as a doctoral student, he shows himself to be more open and detached from the rigorism he displayed in his essays. If in his essays Zarifopol imposed a certain rationalism and a firm stance in discussing specific aspects, not accepting deviations of any kind, it was his letters that brought him closer to the context of social and personal life, imposing a release of tensions and a closeness to everyday life. Thus, his correspondence reveals the unusual facets that are embedded in his structure, reflecting the 'behind-the-scenes' not only of his writing but also of the life in which he played the role of husband, father and friend: "His epistolary dialogues bring him closer to us and humanize him, they take him, even temporarily, out of the world of books and bring him into the midst of life, and even of literary life, whose foreground stage he occupied for more than a decade with a singular presence, through the fever and the unusualness of his ideas, through the purest, most diamond-like intellectuality"[17]. Taking as a starting point either his feelings of repression or the moments in his life with a more significant charge or the banal ones, in which he maintains a correspondence of friendship, the essayist places himself in the center of the social sphere and approaches the reader's eye through the human dimension that is outlined, portraying a different Zarifopol.

A commentator on Romanian and foreign literature alike, Zarifopol has remained a controversial figure in the history of literature, the subject of intense disputes among critics of the time. If in foreign literature he appeared as a ruthless judge, on the one hand, and as a connoisseur of the works he commented on, on the other hand, in Romanian literature he was criticized for his insufficient knowledge of the literary terrain, but also for his judgments on certain writers or works. Tracing the thread of his choices regarding world literature, one observes the same process of selection, which is carried out on the basis of the literary ideas that the writers emit. Thus, very few works are those that involve a full dedication to a particular writer, the vast majority of his writings approach the authors of texts from a partial point of view. Some works devoted entirely to particular writers are *Pentru explicarea lui Rochefoucauld*, *Sentimentalul Maupassant*, *Moliere și gustul clasic*, *Notă la comemorarea lui Renan*, *Pentru proza lui Haine* etc. Works that deal with writers only partially are intended for a particular purpose. Whether the essayist wants to highlight value judgments or use arguments in favor or against certain concepts or to demonstrate his points of view on the basis of certain hypotheses embedded in the texts discussed, he never loses sight of the purpose for which he approaches these writers and the destination he wants to reach: "*Un*

[16] Mircea Muthu, *Paul Zarifopol între fragment și construcție*, Ed. Albatros, București, 1982, p.40.
[17] Paul Zarifopol, *Paul Zarifopol în corespondență*, Ed. Minerva, București, 1987, p.15.

*duhovnic al lui Pascal* is intended as a riposte to Valery's retort and as a starting point in the discussion of metaphysics; *Cenzurarea lui Andersen* is a pretext to deal another blow to moralism and sentimentalism; *Pomenirea lui Shakespeare* refers to a lecture by Ion Marin Sadoveanu on the English writer; *Lessing după două veacuri* is a propounding of didacticism and romanticism; *Flaubert și Anatole France* is a plea in favor of Flaubert, *Legenda lui Paul Valery* - an opportunity to ironize the pleasure of the Bucharest citizen for the sensational, *Ibsen și diverse chestiuni* - another return to the psychological and biographical method"[18].

If Zarifopol had priority in analyzing and commenting on foreign literature, he treads with great insecurity on the ground of Romanian literature. His uncertainty stems not from his inability to understand Romanian literary writings, but from his long absence from the country, which brings with it a lack of mastery of the content produced up to that point. He himself states that he is not sufficiently up to date with the writings of the time, which leads to a lack of knowledge of the subject matter, which means that his evolution in the Romanian literary scene is not so visible. E. Lovinescu, one of the critics who has best appreciated the essayist's work, is disappointed that such an erudite and intellectually complex writer has not left his mark on Romanian literature in a more visible way, representing a loss in its composition: "I regret very much that a man with such a rich reading and such a great power of penetration has not contributed more to the dialectic of our literature"[19]. It should be noted, however, that this insufficient coverage is not rooted in the essayist's lack of interest in Romanian literature, but in the monopolizing preoccupations he had during his stay in Germany. In spite of this, once he returned home and began his publishing activity, there is a leniency or indulgence that he shows towards Romanian literature, as opposed to the harshness that he showed in his commentary on foreign texts. He elevated Romanian literature to a high rank, and not only out of his love for the writings of his homeland, but out of his conviction of its real value, of its creative power and of the great writers who have developed their energies within it.

One of his greatest achievements is the incursion he has made into the history of Romanian poetry, paying a valuable tribute not only to poets of great renown, such as Eminescu, Arghezi, Alecsandri, Alexandrescu, etc., but also to poets who had a more discreet existence, the ones who played an important role in the realization of the transitions between eras or in the shaping of new literary genres (Dosoftei, Ion Budai-Deleanu, Costache Concachi, Dimitrie Bolintineanu, etc.). After a careful reconstruction of the history of poetry and of the poets who dominated the literary scene, the essayist's attention turns to prose, where he has Ion Creangă, one of the most emblematic figures of originality, at the center of his analysis. The greatest interest, however, is in Caragiale's prose, not only realizing an extensive monograph on his entire oeuvre, but also some of the best aesthetic analyses of his writings. Once he finalizes the complex action he undertakes on Caragiale's prose, the essayist's critical eyes stop on names such as Al. Vlahuță, Panait Cerna, Adrian Manciu and then moves on to the more contemporary writings by Al. Teodoreanu, T. Scorțescu, Ion Minulescu, Dragoș Protopopescu, etc. As far as criticism is concerned, he did not express himself visibly, commenting only to a small extent. It can be observed that the essayist has some similar opinions on the aesthetic level towards critics such as Lovinescu or Dragomirescu; towards critics such as Ralea, Cioculescu, Constantinescu he expresses his admiration and positive note that he gives to the destiny of Romanian criticism, and towards critics such as Ibrăileanu or Călinescu he shows his deep respect and some of the best opinions about their critical activity.

[18] Constantin Trandafir, *Paul Zarifopol*, Ed. Minerva, București, 1981, p.36.
[19] Constantin Trandafir, *Paul Zarifopol*, Ed. Minerva, București, 1981, p.193.

Therefore, Paul Zarifopol is not only a promoter of universal literature, but a promoter of Romanian literature as well, being more lenient towards the writings of his compatriots. In his essays, the essayist meets the moralist, the pamphleteer, the polymath and the rationalist, giving rise to complex and complete analyses that have impressed not only by their good documentation and high degree of authenticity, but above all, by the critical intelligence that they contain. Even if he has not been recognized for his true worth, Zarifopol continues to be a reference name in the two literatures, being one of the few writers endowed with such an erudite and cultivated spirit, constantly directed towards literary concerns: "He remains, in what he wrote, a happy example of critical intelligence, theoretical comprehension, subtlety of reflection, sharpness of analysis, stylistic elegance"[20].

## BIBLIOGRAPHY


**Bibliography of the work**

**Volumes**

1. Zarifopol, Paul, *Pentru arta literară*, vol. I, Ediție îngrijită, note bibliografice și studiu introductiv de Al. Săndulescu, Ed. Minerva, București, 1971.
2. Zarifopol, Paul, *Paul Zarifopol în corespondență*, Ed. Minerva, București, 1987.

**Introductory studies**

1. Săndulescu, Alexandru, „Prefață" la Paul Zarifopol, *Pentru arta literară*, Ediție îngrijită, note, bibliografie și sutdiu introductiv de Al. Săndulescu, Ed. Minerva, București, 1971.

**Critical bibliography**

**General works**

1. Cistelecan, Al., *Fișe, schițe și portrete*, Ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2018.
2. Constantinescu, Pompiliu, *Studii și cronici literare*, Prefață și tabel cronologic de Cornel Regman, Ed. Minerva, București, 1981.
3. Munteanu, Romul, *Comentarii literare*, Ed. Casa de Editură și Presă, București, 1993.
4. Perpessicius, *Opere*, vol. VII, Ed. Minerva, București, 1975.

**Critical studies in volume**

1. Muthu, Mircea, *Paul Zarifopol între fragment și construcție*, Ed. Albatros, București, 1982.
2. Simion, Eugen, *Eugen Simion comentează pe…*, Ed. Recif, București, 1994.
3. Trandafir, Constantin, *Paul Zarifopol*, Ed. Minerva, București, 1981.
4. Zalis, Henri, *Paul Zarifopol*, Ed. RECIF, București, 1995.


[20] Constantin Trandafir, *Paul Zarifopol*, Ed. Minerva, București, 1981, p.226.

# *THE RAMSHACKLE ELEVATOR IN THE IVORY TOWER*

**Diana-Mihaela Sofian**
**PhD, „Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi**

*Abstract: In a world turned upside down, where the skeleton in the closet becomes the frivolous and aggressive mask of evil established as the new normal, the innocent Simion betrays his pillar and the narrator renounces the art of the ingeniously orchestrated story, the writing mirroring a flood out of control, in elevator noise crashing from the ivory tower of scholarly stratifications of precious symbols.*

*Keywords: dystopia, failure in concrete reality, remixing history, prolepsis*

**Liftul blocat/salvat între *spațiile dintre borne***

Dosarul „Petru Cimpoeșu, un prozator par excellence", din revista Vatra, 2018, la care au contribuit critici literari și scriitori, pune, aproape în fiecare studiu sau interviu, două probleme legate de opera lui Cimpoeșu: pe de o parte, problema continuității reușite sau ratate dintre cele două romane, *Simion liftnicul* și *Celălalt Simion*; pe de altă parte, continuitatea dintre toate operele sale de până acum, vădită prin raportul dintre sens și formulele retorice, întrucât, pentru ingeniozitatea folosirii acestora, autorul fusese remarcat încă de la debut.

Fiind numite de Cristina Timar, în interviul lut scriitorului, „romane complementare" - „proze de observație socială", observația nu a fost negată de Cimpoeșu, care subliniază totuși că, dacă și-ar fi intitulat al doilea roman din cele puse în discuție „O zi fără Xanax", „nu s-ar mai fi făcut false legături cu *Simion liftnicul*" și nu ar mai fi fost critici dezamăgiți - aluzie la cel mai tranșant dintre ei în această problemă, al cărui articol apare în Observator cultural cu trei ani înaintea Dosarului din *Vatra*. De asemenea, insistă pe intenția auctorială: aceea de a oferi în *Celălalt Simion* fața demonică a provinciei, ceea ce îi impunea referința „în sub-text" la cea angelică, după care pune, în treacăt și cu fermă delicatețe, punctul pe i, dezvăluind secretele cutiei negre (a… liftului, numit aproape așa de cel care și l-a ales drept spațiu de recluziune ideal pentru *facerea* rugăciunilor): „În general, proiectele mai ample se desfășoară ca un tablou, de la o eboșă inițială, un *plot*, cum zic americanii, îți stabilești un traseu și niște borne, apoi completezi spațiile goale, încerci să le umpli cu suflet. Cam așa, ceea ce numim propriu-zis artă literară, deosebirea între o carte bună și una slabă se găsește în spațiile dintre acele borne".

Continuitatea reflecției asupra stării de spirit postdecembriste o observă și Georgeta Moarcăș, care sesizează introducerea, în *Celălalt Simion*, a „fermentului demonic într-o realitate socială și mai dezagregată decât cea de acum aproape 15 ani"

Nu intenționez aici să pun în discuție o a treia problemă - relația centru-margine, dar țin să recuperez articolul lui Adrian Jicu ideea acestuia despre re-branduirea lui Cimpoeșu prin *Nouă proze vechi. Ficțiuni ilicite* și *Celălalt Simion* , după renunțarea la formula de succes din *Simion liftnicul* și *Christina Domestica și Vânătorii de suflete,* între care liantul ar rămâne „narațiunea pluristratificată" din *Erou fără voie*, roman „relevant pentru înțelegerea concepției lui Cimpoeșu despre scris". În analiza lui Adrian Jicu, parabola distopică și parodierea clișeelor mentale ale societății postdecembriste sunt „materialul îmbrăcat în diverse forme" în fiecare dintre romane sau în proza scurtă, material epic complicat stilistic cu „pagini de memorii, decupaje mediatice, convorbiri telefonice etc.". în urma lecturii *Celuilalt Simion*, Jicu constată, pe cale de consecință, o continuitate fără ruptură a

procedeelor auctoriale ale unui autor care mânuiește textul cu abilitatea unuia pe deplin stăpân pe arta sa, dar fără vigoarea epică, puterea fabulatorie, narcisismul sau capacitatea restitutiv-reconstitutivă a altora, mai valoroși prin cele enumerate.

Cel care observă esențiala legătură dintre etajele cronologice ale scriiturii lui Cimpoeșu este Iulian Boldea care, încă din titlu, semnalează o „reinventare a ficțiunii" ca raport între cele două opere și între ele și celelalte scrieri. Singurul care face trimiterea justă la actualitatea judecăților de valoare ale lui Radu G. Țeposu pe seama operei de debut a lui Cimpoeșu, la care vom reveni mai jos, Boldea recuperează racordurile narative între cele două romane: *efemerul, precaritatea, anonimizarea și anomia, derizoriul și claustrarea, întreținerea cu metodă a iluziei carnavalescului*, pe scurt, „toate strategiile intertextuale" care „ relativizează registrele epicului într-un fel de tragicomedie", recalibrând în același timp rosturile meșteșugului: „răsfrângerea atenției naratorului, printr-un reflex autoreferențial exemplar, asupra propriei alcătuiri epice" și „rost(u)irea lumii prin/în cuvânt".

În fine,… sau *apropo de* dezamăgiri, denumindu-și articolul „Actualități second-hand", Paul Cernat etichetează, în numărul 799 din 2015 al Observatorului cultural, legătura dintre cele două romane: „o idee pe cât de ambițioasă, pe atât de riscantă", argumentându-și poziționarea critică prin *defectele* celui de-al doilea roman: „scris pe un ton de proces-verbal mucalit de un moralist inteligent al vremurilor noi", cu concesia că aceste defecte ar putea fi puse „la o adică, pe seama naratorului său, Simion (Puiu, pentru apropiați)". Dacă scopul lui Cimpoeșu a fost bifarea literaturii carcerale, cu o facere-cu-ochiul *nefericită* spre *Cel mai iubit dintre pământeni*, trucurile textuale lărgesc spațiul intrigii „senzaționale și jucat comerciale" de la etajele blocului-turn la spațiile mai largi și mai ofertante ale Bacăului. Dar carența principală, subliniază criticul, „vine din bidimensionalitatea publicistică și, mai ales, din contrastul dintre debilitatea plot-ului [sic!] și aglomerarea sa cu elemente senzaționale de tot felul, puțin motivate narativ și slab legate între ele", ceea ce face ca romanul să-și frângă coloana vertebrală, rămânând o grămăjoară de un singur *nivel*, al „prozei umoristice agreabile și spumoase". În treacăt, autorul semnalează și nerezolvarea semnificației lui ***celălalt***, pierderea ei în *obscuritatea* în care se pierd cam toate ideile și personajele textului.

***Apropo de* Celălalt**, voi începe propria exegeză, pe care o doresc „clară și judicioasă", nu chiar de la Adam și Eva, dar de la *Noul Testament*. Care pomenește câțiva Simion, unul mai celebru decât celălalt. Se cuvine o paranteză: Ce înseamnă acest nume? *Shime'on* , *shama on* – cu semnificațiile "el, care L-a ascultat si s-a supus Domnului" sau "Domnul a auzit", "Domnul a ascultat", face imediat legătura de sens cu rostul cizmarului Simion, devenit liftnic pentru a se suprapune peste imaginea Stîlpnicului și care, făcând penitență pentru toți locatarii, este și cel care îi ascultă, pentru ca abia în final, odată cu dispariția sa – plecarea în lume - să lase cuvânt scris sub forma *Parabolelor* blocului. Simion este si numele celui care a dus crucea lui Iisus, și al bătrânului drept care l-a mărturisit în templu pe pruncul Iisus. De la acest nume provin Simeon, Simon, Simina, Simona. Nu în ultimul rând, Simon este si unul dintre cei 12 Apostoli ai lui Iisus, numit apoi Petru, Chefa, si frate al lui Andrei. Firește, niciunul nu e Celălalt, dar toți au legătură cu observația Cristinei Timar din interviul care deschide Dosarul Cimpoeșu : romanele acestuia sunt „ample parabole pe tema disponibilității de a crede în orice, odată pierdută credința în Acela".

**Apropo de credința în celălalt :** definițiile distopiei îl pomenesc ca pe „O figură politică fantomatică ce se află în fruntea acelui stat și pe care oamenii o adoră după ce au fost victime ale unei campanii de cult al personalității, cum ar fi Big Brother din *1984*, Binefăcătorul din *Noi* sau Tatăl din filmul *Equilibrium*."[1]

[1] *Wikipedia, Enciclopedie liberă.* (nu am dorit să mă scufund în alte ape mai profunde, pentru a fi în rând cu personajele).

**Apropo de alte distopii**: pentru a-l exorciza și arăta lumii spre o altfel de mântuire, Cimpoeșu însuși face trimitere explicită, în interviul amintit, la Sologub, Bulgakov, Ilf și Petrov, dezvăluind căile (ne)bănuite prin care demon(ic)ul pătrunde în Simion la propriu, după părerea soției sale Emilia, în ziua fatidică din economia narațiunii. Nebănuitele căi amintesc de diavolul din scrierea lui Twain, care, urmărind Binele Suprem, făcea oamenilor rele, producându-le suferințe sau chiar moartea. Meschin sau doar limitat de propria condiție, motanul Behemoth din *Maestrul și Margareta* apare - de fapt, dispare – în toată splendoarea lui în *Celălalt Simion*, luând câteva înfățișări la fel de memorabile ca ale întrupărilor sale moscovite.

**Apropo de întrupări**: întâmplările propriu-zise ale romanului capătă ființă sub forma unei Lucrări scrise de celălalt Simion cu scopul obținerii unor credite care să-i înlesnească „contactul cu Lumea Cealaltă". Pentru că, precum el însuși secretos mărturisește, „acum locuiește provizoriu în Altă Parte", mai precis, la închisoare. Condamnat pentru a se fi închinat **Banului,** în cadrul unui „grup infracțional organizat", aflat sub influența Xanaxului, mijlocitor a multe, căruia îi exprimă recunoștința: „Mulțumiri și recunoștință […]această Lucrare n-ar fi fost scrisă niciodată. Ocazia de a o scrie a apărut la capătul unui lung șir de întâmplări destul de complicate și pe care acum, privind în urmă, le regret destul de sincer. Voi încerca să le relatez în continuare, clar și judicios".

**Apropo de grupul infracțional organizat**: el este hidra cu mai multe capete ale *celuilalt*.

Dar la început a fost *Ideea.* Pătrunsă insidios în mintea fostului securist Gogu, șoptită amenințător de fantomaticul Deputat.

Pentru că la început a fost dispariția Motanului.

Provenind din grecescul *prolepsisi,* cu sensul de *preîntâmpinare, anticipare,* prolepsa este „figura de stil de nivel logic și de compoziție prin care este prevenită o obiecție (spre a fi combătută) înainte de a fi exprimată de un preopinent (adversar)[2]. Adevărul este că singura prolepsă din roman rezolvată în doi peri de narator până în finalul acestuia este cea a cauzei dispariției, deja de câteva zile, a motanului Emiliei, care Emilie „și-a amintit De Ce plecase și a făcut o nouă criză de nervi". Ce poate afla cititorul este că Simion-personajul are știință de ceva în legătură cu asta, dar nu vrea să spună, precum nu o face nici Simion-autorul autoficțiunii intitulate Lucrare, precum reiese din vorbele re-producătoare ale faptelor: „Am plecat să caut motanul știind că nu-l voi găsi, deoarece știam că nu-l voi căuta", „Iar dacă din întâmplare l-aș fi întâlnit pe stradă, m-aș fi prefăcut că nu-l văd". Pentru că el plecase să îl caute pe singurul său prieten, Bazil, ca să îi ceara datoria de bani. Înapoind banii, Bazil trebuie să refacă relația de prietenie dintre ei, răcită în ultima vreme prin disparițiile acestuia sau refuzul de a răspunde la telefon. Vom reveni.

Căutându-l pe Bazil la Regrete Eterne, Simion-Puiu dă de Gogu în compania lui Deputat, în acest etaj opt al blocului turn din Lumea pe dos, devenit cerc al infernului - localul lui Costăchel, în care se țineau parastase: „la subsol, un loc întunecat și umed" care „dădea încă de pe atunci întâlnirilor noastre un caracter conspirativ". Spațiul respectiv e o parodie, o maimuțăreală drăcească a liftului, casa îngerizatului Simion susținută de coloana de șapte etaje de aer dens a blocului-turn din Oilor. De data aceasta, în "spatele Luceafărului" (pe fața lui nevăzută sau la adăpostul lui Lucifer), unde nimeni nu-i putea găsi, conspiră protejați de ospătărițe: „E un pic de umezeală acolo și persistă un vag miros de mucegai, iar tavanul jos și lipsa oricărei ferestre creează uneori o atmosferă destul de apăsătoare, încât e posibil să te simți ca într-un cavou. În schimb, ciorba de perișoare e cea mai bună din oraș" – perfecționându-și rețeta mai veche a jocului discursiv („naivitate și ironie" (Cimpoeșu bifează astfel lista lui Radu G. Țeposu), într-un clivaj consternant de la sensibilitate și insensibilitate,

[2] https://figuridestil.ro/prolepsa/

naratorul glisează la suprafața concreteței realului, invitând cititorul la un salt metafizic și metatextual.

Figura care se impune nu este a lui Gogu, prins în mreje și redus, acum, la o „privire de berbec, devotat și totodată absent". Cel care se insinuează din penumbra sălii este **Deputat**, al cărui portret stă sub semnul îndoielii de realitate: „Lucrul care mi-a atras atenția de la început a fost că semăna uimitor de bine cu motanul meu. În sensul că avea urechile ascuțite și fața rotundă, iar nasul îi era scurt și drept", „mâna lui micuță, de fapt, numai vârful degetelor, căci restul mâinii era cumva ascuns în mâneca hainei", acesta având „degete mici, subțiri și păroase, cu unghii înguste, mijlociul și arătătorul îngălbenite de la fumul de țigară". Gogu mărturisește că „pur și simplu se întâlniseră în mod miraculos pe stradă și se împrieteniseră spontan" , Deputat manifestându-și dispoziția imediată de a-i ajuta „inclusiv financiar". De altfel, **banul** este singurul subiect care îi însuflețește discursul rostit prin „niște șoapte pe care vocea lui de pitic e făcea să sune aproape amenințător": „Vom scoate bani din setea de dreptate a poporului! Este nestăvilită!". Afinitatea electivă îl face pe Simion-Puiu să vibreze: „Ultimele cuvinte rostite de Deputat îmi produseră o mică tresărire plăcută și totodată confuză, în special ultimele două".

În această unică a sa apariție, Deputat se adresează unui reprezentant al poporului, aflat în poziția de protestatar sinucigaș, prilej cu care își sporește aura de mister, până la a o face invizibilă, lăsând în locul ei zălog o pălărie neagră, cu boruri largi, pe care și-o va însuși Gogu, fără a-i recunoaște mai târziu proveniența. Misterul e potențat de identitatea evanescentă pe care și-o asumă personajul: „Numele meu nu contează, de vreme ce sunt deputat în Parlamentul României", atitudine pentru care primește un luminos „Hai sictir!". Mai târziu, deși Gogu îi moștenise pălăria, atât Simion-Puiu, cât și prietenul său, Bazil, se vor îndoi de întruparea acestuia: „Bazil m-a întrebat dacă acel Deputat exista în realitatea empirică…parcă poți să știi?". Cert este că, asemenea liftnicului, dispărând, „lăsase în urma lui o speranță". Lăsase Ideea în capul lui Gogu, a cărui filosofie de viață este emblematică pentru întreaga societate: „Viața e pierdere de timp, mai ales atunci când nu ai bani" și, deși la început ingineria financiară prin care s-au îmbogățit era și pentru el „un mister!", Ideea îmbogățirii peste noapte și fără a se supune la eforturile specifice clasei muncitoare, pe cât de simplă, pe atât de întortocheată, s-a lămurit în cele din urmă în mintea lui, pentru că „misterele nu produc propriu-zis bani. însă ele pot deveni pentru unii o sursă de venituri necuvenite, asta da." El est primul Ales, pentru că el este și cel care s-a sacrificat mult: are zece facultăți, palmares care „l-a costat o mulțime de bani, dar când e vorba despre cultură, banii nu mai contează", securist deghizat în fotograf la nunți, care „de câțiva ani obținuse certificat de revoluționar și primea o indemnizație lunară cât trei salarii minime pe economie". Caracterul lui îndoielnic este suspectat și de cealaltă preoteasă a Xanaxului, Emilia, care îl definește sibilinic: „de unde avea Gogu bani să cumpere un avion…iar când i-am răspuns că la această întrebare există mai multe răspunsuri, mi-a răspuns că, atunci când la o întrebare există mai multe răspunsuri înseamnă că nu există niciunul". Celălalt Gogu se revelează abia la sfârșitul romanului: până acolo Ascunde că știe că Bazil avea nevoie de bani pentru tratament si că de aceea s-au întâlnit la păcănele, să discute despre afacerea care putea să le aducă bani – motivul înființării Fundației.

Dacă Gogu este Alesul pentru a fi însămânțat cu Ideea, Deputat va delega sarcina întrupării ei sub formă de Statut al Fundației, copiat după cel al *Fundației Buna-vestire* (a alegerii primarului), către Avocat European pentru Drepturile Omului. Acesta este prezentat de Gogu ca fiind „consilierul personal al lui Deputat, trimisul lui" și se îngrijește ca toți să semneze actele legitimatoare ale Fundației, sub privirile sceptice ale lui Simion: „mi se părea că-l cunosc de undeva, deși nu-mi aminteam de unde" și de-a dreptul blazate ale lui Bazil, care bănuiește ceva, dar este prea preocupat de boala proprie, astfel că se lasă convins de ceea ce va numi mai târziu „insistența" lui Simion.

**Apropo de Fundație**: înființarea în „realitatea lumii concrete” a acestei F.U.C.R. - Fundația Umanitară și Culturală Rafael, în acte Filantropica, cu cel puțin trei motive deosebite, dar foarte încâlcite unul într-altul, declarate de autorul Lucrării (dintre care două preluate din pledoaria Avocatului European), a dus până la urmă la întemnițarea lui Simion-Puiu, prilej pentru acesta de a cunoaște fericirea, de a-și înțelege, prin scris, în mod kafkian, situația, și de a face cunoștință cu alte fețe ale răului, din lumi mai îndepărtate de cartierele sale obișnuite. Astfel, se remarcă o seamă de scriitori carcerali, fețe meschine sau pitorești ale slujitorilor propriilor demoni. Trebuie menționată această trăsătură a lumii noi, de a se cocoța pe umerii celei vechi, cu denumiri ce reiterează status-quo-uri bine încetățenite timp de decenii: în primul rând Simion lucrase în vremurile dinaintea pensionării pe caz de boală la *Cooperativa de Muncă și Artă*, Bazil fusese membru al *Comitetul de Cultură și Educație Socialistă*, iar Gogu lucrase puțin și din lateral chiar la Fundația Umanitară a Securității. Privind înapoi cu nostalgie, dar și în prezent cu *încredere* , ca spre o minunată lume nouă care trebuie ea să îi scoată la un liman dacă știu să dea din coate în direcția potrivită, indivizii modelați din magma norodului amorf refac rândurile: „Dacă vrem, într-adevăr, să ne îmbogățim, trebuie să formăm o Echipă în adevăratul sens al cuvântului. Cine vrea să facă parte din Echipă rămâne, cine nu să plece. Adică, să ne înțelegem, aici e vorba despre încredere, cum a demonstrat mai demult Fukuyama.” În **lumea interioară**, *echipa trecătoare prin lume*, pentru a aminti un alt roman cu ușor iz conspiraționist, „cenaclul” este definit de ziarul *Lumina* din Bacău ca „un mic grup de entuziaști condus de un mare entuziast”, Simion-personajul constatând cu mândrie-sarcasm că „în loc de Comitetul Central, avem Comisia pentru Disciplină. În loc de Învățământul Politico-Ideologic, avem Cursul de Educație Civică. Iar noi suntem un fel de Șoimii Patriei.” În această atmosferă de pioșenie, în care Biblioteca devine locul de întâlnire a celor care nu erau răi și care se îngrijeau de libertatea lor interioară, Simion-Puiu vine în contact cu experiența didactică și pedagogică a unui demon meschin, domnul Tavi, profesorul închis pentru că sedusese o Lolită pe numele ei Angela. Acesta îi dă lecții de creative-writing lui Simion, care însă pune între el și luminoasele cunoștințe scutul propriilor judecăți despre *poiezâ*. Pentru început, însă, se lasă sedus de aura de scriitor și critic profesionist pe care și-a clama acesta: „tot ce scriu alții i se pare lipsit de valoare”, pentru că : „în tinerețe, domnul Tavi a publicat niște poezii în ziarul *Vremea Nouă* din Vaslui, închinate lui Nicolae Ceaușescu, mai precis niște ode. ”, „pe urmă, poporul a făcut Revoluție, pe Ceaușescu l-au împușcat, iar cariera poetică a domnului Tavi s-a prăbușit definitiv”, iar domnul Tavi trăiește cu invidia pe Cărtărescu cu care fusese coleg de facultate, „se plimbă prin toată lumea pe banii statului, în vreme ce domnul Tavi a rămas profesor de limba română la un liceu din Bârlad”. Însă „Acum e vorba că în curând îl vor elibera. Fiindcă scrie și el o carte, n-a vrut să-mi spună despre ce.” Rezolvată la p. 203: „a compus o lucrare de gramatică și ortografie. E de înțeles că a compus-o din ce au scris alții înaintea lui. El numai a compus-o”. Oglindindu-se în personalitatea acestuia, Simion constată o nesuprapunere, ba chiar o refracție: „ N-am întâlnit în viața mea un om mai meschin!”, făcând cu voluptate trimiterea la profesorul lui Sologub, mai ales că articolul din Lumina se dovedise a fi scris chiar de domnul Tavi, întrucât „valora o mulțime de credite”.

În opoziție cu aura năruită a poetului se află steaua în ascensiune a autoficționalistului Simion, care își apără cu curaj libertatea interioară de gândire și creație: „Nu că n-aș avea talent. Dar care e Mesajul și unde e Caracterul Educativ? La asta nu m-am gândit, de ce, adică, atunci când scrii ceva trebuie Mesaj și Caracter Educativ. Răspunsul e de la sine înțeles. Ca să contribui, pe această cale, la progresul societății. Literatura ne face mai buni, fiindcă promovează o Etică Superioară, cu asta sunt de acord! Dar până acum eu nu mi-am dat seama în ce fel. Credeam că e de-ajuns pur și simplu să scrii, și în felul acesta devii mai bun.” Primind replica potrivit căreia „Trebuie să-i faci mai buni și pe ceilalți, care citesc”, Simion își pune blestemata chestiune insolubilă: „ Cum ~~dracu~~ naiba să-i faci mai buni, dacă ei

sunt răi din naștere? La această întrebare, domnul Tavi mi-a răspuns că aici e marele secret, și a ridicat din sprâncene, lăsându-mă, adică, să cred că el ar ști acel secret." Într-un final, poetica lui Tavi se rezumă la câteva puncte școlărești: „să nu folosesc cuvinte urâte…fiindcă, dacă le exprimi, află și alții ce gândești și pierzi credite. În plus, să nu uităm Caracterul Educativ", iar „ideea de bază e că, în timp ce scrii, trebuie să te prefaci că ești altul, mai bun și mai deștept. După aceea toți vor crede că ești mai bun și mai deștept și, astfel, devii mai bun și mai deștept decât ești", însă Simion are propriile lui revelații, despre care vom discuta într-un apropo separat. Remarcăm cu această ocazie altceva, si anume credința domnului Tavi în realism, într-o lume a inadecvării la realitate: a pus deasupra ușii Bibliotecii sloganul „Suntem produsul lumii în care trăim", iar Simion se teme să nu fie luat de fraier dacă-l întreabă ce vor fi însemnând vorbele acelea. Tot acolo, Simion găsește un panou asemănător tablelor Legii cuprinzând Parabolele închisorii - paralelă ingenioasă cu *Parabolele blocului* scrise de Simion Liftnicul: „un panou cele Cincisprezece Indicii după care recunoști oamenii fericiți. Numărul unsprezece spune: *Oamenii fericiți caută fericirea în adâncul lor, și nu în exterior*. Păi, dacă-s fericiți, de ce mai caută fericirea? Înseamnă că, deși sunt fericiți, sunt un pic nefericiți. După ce i-am pus această întrebare, domnul Tavi a dat panoul acela jos de pe perete" .

**Apropo de revelațiile artei scriitoricești**, Simion este muncit, supus la canonul autodescoperirii: „Și totuși, nu e simplu să fii scriitor. De când au aflat că scriu o Lucrare, cred că domnul Tavi le-a spus, ceilalți se cam feresc de mine. Deși m-a sfătuit să nu arăt nimănui ce scriu, ca să nu vină toți la mine, cerându-mi să scriu de bine și să-i fac personaje pozitive. Mă privesc ciudat și șușotesc în spatele meu. Cuvântul e o armă uneori. Iar eu am început să mă simt la fel de neînțeles ca Ovidiu la Tomis. Uneori, chiar așa, mi se pare că vorbesc în altă limbă." Dacă produsul primelor sale contacte cu Tavi fusese o deșănțată cuvântare interioară cu privire la posibilitatea câștigării Premiului Nobel, pusă, bineînțeles, sub semnul **banului**: „Pe urmă am discutat despre Premiul Nobel. I da, asta e altă discuție, într-adevăr elevată! L-am întrebat cam câți bani face și ce șanse aș avea să-l primesc, dacă termin de scris Lucrarea.. nu prea mari, într-adevăr.", pe măsură ce scrie, Simion nu devine doar mai bun scriitor, ci mai bun cititor al propriului suflet, deși drumul inițiatic către libertatea interioară este sinuos: „Activitatea de scriitor e foarte dificilă. Uneori ideile îmi vin noaptea, înainte de a adormi. Ce sa fac cu ele noaptea? Nu-mi folosesc la nimic. Pe de o parte, din cauza lor nu pot dormi, pe de altă parte, dimineață, când mă trezesc, nu-mi mai amintesc niciuna." „I-am scris, printre altele [Emiliei] că s-ar putea să iau Premiu Nobel. Un milion de euro, o mulțime de bani! Dar nu anul acesta, cu altă ocazie. E vorba ca anul acesta să-l ia Cărtărescu."

**Adevăratul știutor, veghetorul lui Simion** pe calea autocunoașterii și a distingerii binelui de rău este părintele Bostan, care îi deșteaptă ochiul înăuntru: „ îmi spusese că banii sunt ochiul dracului și închisoarea sufletului. O fi știut el. dracul te ademenește de fiecare dată deghizat sub altă înfățișare, ca să nu-l recunoști. …asta m-a cam pus pe gânduri. S-ar fi putut ca Avocat European și Deputat să fie una și aceeași persoană? E o simplă întrebare, pe care nu mi-aș fi pus-o dacă nu m-aș fi spovedit." Portretul – analepsă pe care i-l face părintelui pentru a trage de timp până la recunoașterea vinii și asumarea ispășirii cuprinde și explicarea raporturilor proprii cu Dumnezeu, într-o rostire în răspăr a fragmentului geamăn din distopia sologubiană: „Până să ajung aici, apropierea de Dumnezeu nu făcea parte propriu-zis din hobby-urile mele. Fiindcă nu-mi păsa de credite. Duminica, în loc să merg la biserică, preferam să stau pe malul lacului de la Gherăești și să dau la pește, iar între timp să meditez cum aș putea face rost de bani.".

**Apropo de meditații,** închisoarea e un lung prilej pentru Simion de a conversa cu el însuși, punându-se în rolul povestitorului propriei vieți, sub pretextul adresării respectuoase către Cititorii Săi, în încercarea de a pune claritate în avalanșa cauze-efecte care l-a adus după

gratii. În avalanșa retrăirii, Simion seamănă cu eroul lui Platonov, care nu mai visează, întrucât pentru el toate lucrurile deveniseră reale. Însă realitatea aceasta îi este servită lui Simion în dozele Xanaxului, pervertită și de el însuși în dorința de a se disculpa printr-o viitură de cuvinte, în vârtejuri care prind, pe ici pe acolo, frânturi de luciditate sau sinceritate nedisimulate. Astfel, când liftul hodorogit al spunerii Totului o ia la vale, rupând baierile rațiunii, el se trezește furat de Text, iar când își ia seama, declarând dorința, cel puțin, de a fi scurt, clar și judicios de sincer, se trezește că minte și blochează curgerea cauză-efect. O mostră: „Gogu ne-a asigurat că, în anumite condiții, această idee ar fi putut produce o mulțime de bani, așa de mulți, încât la un moment dat nu vom mai ști ce să facem cu ei. Pentru a le găsi totuși o întrebuințare, Gogu a propus să înființăm o Fundație Umanitară și Culturală" (în realitate, au înființat Fundația ca să facă bani) și imediat vortexul care-l cuprinde și pe el însuși: „Bine, adevărul e că ideile mari, deși foarte simple, nu pot fi înțelese de oricine. Eu, de exemplu, nu înțelegeam despre ce e vorba. Dar faptul că Gogu și Avocat European sau Gogu și Deputat sau Gogu singur sau, în fine, dracul știe cine aranjaseră totul …mi se părea distractiv".

Predica despre fericire ca răsplată pentru „un efort, o suferință sau o lipsă sau chiar o neputință", la care asistă Emilia, este o prolepsă a finalului, ratat totuși de Bazil, care s-a luptat cu Moartea și a fost învins, dar a murit fericit lângă cea care îl înțelegea fără cuvinte, într-un tărâm mitic, dincolo de spațiu și timp.

**Apropo de vortex**, Emilia s-a aflat chiar în ochiul furtunii când a privit fix în tavan și a citit în stele: „După ce am aprins lumina, am văzut că stătea cu fața în sus și privea fix în tavan. Poate că încă visa. Cine ești tu? M-a întrebat. Eu sunt Puiu, soțul tău. Tu nu ești Puiu. Tu ești un demon care a intrat în Puiu."

**Apropo de disimulare**, Simion, deși știe tot ce s-a întâmplat, se preface și față de sine că nu știe. El are capacitatea de recunoaștere a răului din ceilalți și se crede/declară astfel exonerat de vină. Astfel, în momentul prăbușirii cu zgomot a liftului diabolic, Bărbatul care a cerut ajutor, primul care a apelat pentru un caz…umanitar, din cauza amantei însărcinate, este suspectat de identitatea cu Deputat: „insistența lui mi se părea dubioasă și mă enerva", „pretențiile lui mi se păreau un pic exagerate. În plus, de fiecare dată când încercam să-i explic situația, el mă întrerupea fiindcă avea ceva mult mai important de spus. Să fi fost simplă coincidență?". Apoi, pentru închiderea cercului infernal, Gogu însuși: „pe cap purta pălăria cu boruri largi rămasă de la Deputat, dar când l-am întrebat, nu a recunoscut. Zicea că a cumpărat-o el mai demult de pe internet. Hai să fim serioși. Coincidența a făcut că am recunoscut-o imediat, ceea ce m-a condus la ideea că fie Deputat i-o dăruise pentru totdeauna, fie nu se mai întâlniseră niciodată."

**Apropo de Bazil,** primul și mereu ratatul întreprinzător al vremilor noi, pitoresc prin încercarea sa de a se îmbogăți utilizând un fals câine trufar, pentru care a împrumutat primii bani de la prietenul său, Simion, este și cel care poate, dintr-o anumită perspectivă, salva lumea ieșită din țâțâni, pe care electricianul sinucigaș nu reușise s-o mântuie.

**Apropo de electrician**, moartea oamenilor pe care a căzut electricianul, buluciți să pună mâna pe teancul de bani concretizați, scoși din buzunar de Deputat, și așezați tacticos la baza stâlpului (societății) este, așa cum s-a remarcat, momentul-cheie al romanului, de o valoare artistică a cărei greutate în aur este egală cu a păcatului care i-a făcut să moară striviți: „ca într-un vis, dar nu un vis frumos, ci dimpotrivă, unul întunecat, un fel de coșmar provocat prin hipnoză. În orice caz, ceva care răsturna ordinea normală și aproape acceptabilă de până atunci a lucrurilor. Căci surpriza pe care o citeam pe fețele celor din preajma mea era mai degrabă neplăcută și furioasă, poate chiar cu o nuanță de revoltă, ca și cum, prin gestul lui, încălcând o înțelegere prealabilă stabilită în secret, Deputat le-ar fi făcut o mare nedreptate" – oamenii față în față cu Răul, cu Ispita, alegând cu bună știință, dar și cu regret mântuirea de sărăcie prin scamatorie diavolească. „Cuprinși de un fel de teamă

superstițioasă, cei aflați în primele rânduri încercau parcă să se îndepărteze de locul acela” , „în câteva clipe, emoția populară ajunse la apogeu și, într-adevăr, nu mai putea fi stăvilită, pentru că se transformase pe nesimțite în spirit justițiar” – o imagine a mulțimii în fața balconului , imediat etichetată parodic: „o singură dată mai văzusem așa ceva, la televizor, când s-a dat un reportaj la promoția de tigăi. Lumea se îmbulzea să spargă ușile supermarketului”+ mântuirea prin (de)căzutul de pe stâlp peste infernul lumii acestéia: „foiala trupurilor” dinspre care „nu răzbătea u decât icnete și un cor de gâfâieli” și exorcizarea: „am auzit lângă mine un țipăt, mai precis un fel de guițat scurt”.

**Apropo de exorcizare**: suferința lui Bazil pe patul de moarte, apoi redarea în cuvinte a acesteia în Lucrearea-autoconfesiune-autoficțiune, salvează cu siguranță cartea de la carențele numite de Cernat. Într-o umanitate care se leapădă de semnificație, îmbrățișând fascinată viitorul lui unu și zero și disculpându-se prin teoria **Aplicației** care „programează în om un scop mai presus de el însuși”, calmată de mantra „Pacea Xanaxului fie cu voi, cu voi toți” ca de adormitoarea pilulă din *Minunata lume nouă* sau de cealaltă mantră, „Pune un cort, un cort, un cort” din *Pianul mecanic*, ca să pomenim doar câteva distopii între care poate fi așezată, nu se știe cine compune Scriptul. Cert est că el conține doar zvonuri, superstiții, vise, halucinații, dar să nu uităm că, asemenea domnului Tavi, care doar compune din ce au scris alții, există, mai presus de Aplicație, CELĂLALT, adevăratul Scriitor, care poate mântui lumea de lipsa ei de sens, umplând-o, așa cum a și spus în interviu, cu suflet.

## BIBLIOGRAPHY


Petru Cimpoeșu, *Simion Liftnicul. Roman cu îngeri şi moldoveni , Editura Polirom,* Iași, 2001.

Petru Cimpoeșu, *Celălalt Simion,* Editura Polirom, Colecţia „Fiction Ltd.“, Iaşi, 2015.

Daniela Petroșel, *Multi Level Narrative,* în Analele Univeristății din Suceava, Filologie, Literatură, Tomul XV, nr.1, 2009.

*Dosar Petru CIMPOEȘU : Petru Cimpoeșu, un prozator par excellence,* în revista Vatra, martie ,2018.

Andreea Zavicsa, *Despre (post)comunismul românesc în formula narativă a lui Petru Cimpoeșu,* în revista *Viața românească,* nr. 3/2020.

Radu G Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

Mieke Bal, *Naratologia*, Editura Institutul European, 2008.

Franz K. Stanzel, *Teoria narațiunii*, Editura Institutul European, 2011.

Jean-Michel Adam, Françoise Revaz, *Analiza povestirii*, Editura Institutul European, 1999.

# *THE INITIATORY JOURNEY. PERSPECTIVES*

**Camelia Bof (Hreban)**
**PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava**

*Abstract: A hero's journey cannot be a trivial one, written in the profane daily life and circumscribed by a system totally refractory to knowledge, evolution, redefinition, ideal, perfection. The fact it embarks on a difficult and often unknown path – or known, but different from perspective of the final result, depending on the protagonist who goes through it – implies the need to connect to a sacred Center, which the hero knows or intuits him, which will save him from forgetting the Self and the connection with the ancestors and the divine. In the consciousness of the community that keeps in touch with the archaic plan, a hero's journey can only be initiatory.*

*Keywords: Center, hero's journey, initiatory, folk tale, sacred*

În accepțiunea lui Mircea Eliade, nimic și nimeni nu are „*valoare intrinsecă autonomă*", devenind „*valoare*", „*sens*", „*sacralitate*" și „*realitate*" doar printr-o viață „*hierofanică*", care „transcendende" normalitatea curentă, comună [1999:12], repetând „o acțiune primordială" și un „arhetip celest" [*Idem*, 13] „consacrate la origine", colaborând astfel la „«simbolismul Centrului»". Astfel, inițierea nu poate lipsi, reprezentând un aspect intrinsec și indisolubil legat de existența umană, întrucât o însoțește pe tot parcursul maturizării sale, în diferitele etape de creștere și devenire, din copilărie până la stadiul de adult, asociindu-se cu mărci specifice ca: nașterea (miraculoasă), educația de calitate și într-un timp foarte scurt, plecarea într-o călătorie periculoasă, cu obstacole și lupte dificile, împotriva unor simboluri fabuloase monstruoase, pe diferite tărâmuri, cunoscând nemurirea, dar și moartea ritualică, hierofanică, culminată cu o nuntă legendară, prelungită indefinit. În anumite situații, acest ritual de inițiere, mai ales în timpul călătoriei, capătă atribute înfricoșătoare, tragice și dureroase, în conformitate cu sensul său profund, complex, decisiv.

Se poate râde pe parcursul călătoriei inițiatice, dar nu se poate lua în râs un atare demers serios, grav și esențial pentru ființa umană care aspiră la devenirea întru spiritualitate. O asemenea călătorie are un caracter ritualic, reiterând „anticul scenariu al luptei și al victoriei divinității asupra monstrului" – o „încarnare a Haosului" [*Idem*, 62] –, când se anulează diferența temporală și spațială în vederea refacerii metaforice a Unității primordiale de dinaintea Creației.

Pentru Joseph Campbell, miturile sunt revelații ale propriului sine și, totodată, ale lumii întregi, întrucât acestea însumează trăiri, convingeri și credințe universale și atemporale prin valabilitatea lor. Astfel, în ele se află umbra, dar și lumina cunoașterii, reunite în matricea unui „*mysterium tremendum et fascinans*", pe care, accesându-l, ființa umană va descoperi „vocea salvării", după ce, mai întâi, a coborât în „afundul abisului" [2020:71]. Este nevoie să descinzi în tenebrele și în imperfecțiunile lumii și ale propriului suflet pentru a putea trăi ascensiunea către desăvârșire, țelul fiind „armonizarea minții cu trupul" [*Idem*, 114]. Identificarea cu povestea din mit susține introspecția și redescoperirea fundamentului personal, întrucât „toți zeii, toate raiurile, toate lumile se află în noi", mitul fiind „o manifestare prin imagini simbolice, metaforice a energiilor din organele trupului", care se situează într-un „conflict" permanent, creator de vise și de personalitate [*Idem*, 72]. De aceea, orice nivel personal devine și unul „arhetipal", pentru că „toată lumea trebuie să treacă un anumit prag", cu scopul de a evolua printr-o cunoaștere profundă, cât mai completă [*Idem*, 73].

Povestea fără mit este doar un basm rostit și scris pentru distracția copiilor, fiind lipsită de conexarea cu realitatea și cu adevărurile majore ale universului [*Idem*, 195]. În funcție de conținut și de simbolistica lor, basmele devin „miturile copiilor", întrucât „există mituri adecvate fiecărei perioade a vieții", exprimând metaforic orice nivel evolutiv terestru [*Idem*, 196]. Poveștile susțin continuitatea vieții într-un mod armonios și conexat cu lumea interioară și exterioară, cu natura și cu tainele „tradiției mitologice" [*Idem*, 26], oferind omului posibilitatea unei orientări semnificative în raport cu ceea ce trăiește, simte, dorește, accesează. Doar astfel, perspectiva devine relevantă, vie, valoroasă și modelatoare, putând fi transmisă drept etalon pentru o altă generație. De aceea, pentru profesorul american de literatură, de mitologie și de religie, mitul nu vorbește despre „*căutarea* sensului", ci despre „experiența *vieții*", sinonimă cu „extazul de a fi în viață" [*Idem*, 29] și cunoașterea sinelui, adică cu „experiența de a fi vii" [*Idem*, 25]. Acest resort se află în dorința intrinsecă a ființei umane de „a experimenta lumea care să îl deschidă spre transcendentul care reprezintă sursa lumii și sursa existenței noastre", „recunoscându"-l în fiecare element din „mediul" său [*Idem*, 87].

Mitul este „adevărul penultim", „fiindcă adevărul ultim nu poate fi spus în cuvinte", fiind dincolo de planul „devenirii" [*Idem*, 234], acolo unde există Centrul Suprem, acel absolut divin. Atât călătoria, cât și calea trebuie să fie personale, acceptând suferințe, sacrificii, despărțiri, ritualuri dureroase, întâmplări periculoase.

Eroul reprezintă Alesul, cel care este capabil să înfrunte forțele opozante sau obscure și indisciplinate din lumea terestră, reactualizând lupte ancestrale, prin care reordonează și reechilibrează matricea natală/alogenă, biruința sa consfințind garanția continuității vitaliste și semnificative în lume. În această viziune mitică, călătoria se desfășoară într-o durată supusă destrucției și reconstrucției, întrucât timpul fizic în care trăiește eroul, pe Pământ, presupune o înlănțuire de creații și de nimiciri permanente, într-un joc care pare a se derula *ad infinitum*, cel puțin în viziunea limitată a omului. De aceea, deși „ființă istorică" [Mircea Eliade,1999:146], prin însuși actul de a călători sub semnul unui destin aparte, eroul din basmul popular românesc, mai ales din cel fantastic, pare heideggerian atunci când vorbim despre *amor fati* [*apud* Mircea Eliade, 146], acceptând melanjul de Bine-Rău, care-și susțin reciproc sensul și existența într-o lume imperfectă, care nu poate trăi într-o singură extremă, ci le recunoaște pe amândouă sub o dialectică „mitico-istorică" [*Idem*, 141].

Din moment ce eroul din basm *știe* jungian că ceea ce se petrece cu sine și în lumea matrice, precum și în cea pe care o străbate, este perfect valid, adevărat și indispensabil, el intră într-o relație „divino-mântuitoare" [Danciu, 2021:15] atât cu profanul, cât și cu sacrul. Actant sau „extensie", „divin, demonic, zoomorf sau uman" [*Idem*, 18], acesta este inițiat într-o direcție pozitivă sau cu caracter negativ, depinzând de nivelul evolutiv și de scopul misiunii sale. Uneori, personajul central este obligat să aleagă calea haosului, pentru a putea declanșa energiile reechilibrării lumii. Funcțional, călătoria devine o conștientizare a forțelor majore care stăpânesc lumea, în toate toposurile sale, pentru că omul profan, coborât în istorie, uită de relația cu sacrul, având nevoie să i se reamintească de ea din când în când. Cel care acceptă să se inițieze nu „se va converti", întrucât „devenirea" este „mai degrabă un proces de inițiere (redescoperire)" [*Idem*, 106], Destinul alegându-și eroul, iar „realitatea magică", „prin magismul ei simpatetic", sincretic și metamorfic, „«îl cheamă acasă»", „ucigându-i pe toți ceilalți" [*Idem*, 107].

Conectivitatea ritualică se realizează prin manifestarea concretă a unei călătorii, în cadrul căreia, eroul va cutreiera spații diverse – unele, supervizate de către ființe sau demoni cu rol protector, altele având rol punitiv sau nimicitor –, singur sau cu colaboratori liberi sau dependenți de acesta, uzitând obiecte magico-totemice și posibilități sau nu de metamorfozări suportive sau blestemate. Un atare demers prin lume nu poate fi facil și nici în acord cu majoritatea actanțială, dar el va aparține unui *arhetip* care poate percepe și ceea ce se află

dincolo de planul vizibil al profanului, al materialității înconjurătoare, al imediatului instinctiv și pragmatic, precis, clar, indubitabil. De aici, asumarea unei energii însuflețitoare capabile de a comunica și de a trăi cu și în mai multe planuri, pentru ca „*să devină el însuși* (un «erou» sau «fermecat»)" [*Idem*, 106], un *năzdrăvan* sau o *Eroină* [Nișcov, 1996:74].

„Acreditând ideea că *aproape* totul este cu putință", basmul propune în genere un triumf categoric al Binelui contra unui Rău vremelnic și neputincios pe termen îndelungat [*Idem*, 71], încurajând ființa umană să creadă în proteismul lumii ca marcă benefică pentru ea, într-o durată viitoare. Viorica Nișcov remarcă multitudinea mărcilor basmice – de la cele arhaice, străvechi (rit, cult, credință și practică magică) la cele istorice (arhitectură, pedepse, frății), psihologice (gelozie, reacții bazate pe emoții și sentimente puternice) sau sociale (ranguri societale, stratificări comunitare sau raporturi de putere) [*Idem*, 79-80]. În acest caz, deși cercetătoarea nu are în vedere definirea călătoriei inițiatice pe care o întreprinde eroul prin decelarea elementelor care configurează basmul, totuși, aventura se va dezvălui într-un mod complex, angrenând numeroase categorii umane și zoomorfe, pe trepte diferite de relaționare și de poziționare, sub „girul unei instanțe supreme", „invocate" „spre autentificare", – „*Timpul*" [*Idem*, 81].

Cartea Vioricăi Nișcov *Ești cât povestești*, completată cu paradigma „*ești atâta timp cât povestești*" (*Cuvânt înainte*, p.11), se deschide sub semnul relației eliadești dintre povestire, poveste și mit – „Povestirea este o secularizare a mitului. Iar mitul e întotdeauna istorisirea sacrului, o istorisire primordială care povestește cum ceva (sau chiar lumea însăși) a început să existe, în urma cărora, evenimente, un comportament, o instituție, o modalitate de a lucra sau de a iubi au fost întemeiate." –, dintr-„o nevoie existențială de a asculta sau citi povești" [Mircea Eliade, 2001:41].

Nu doar istoria basmului popular românesc se poate contura în jurul „axului conceptual *ideea devenirii în timp*" [2012:14], ci și călătoria inițiatică a eroului care se transformă pe parcursul drumului, străjuit de durată, de trecere, manifestându-se între coordonate ale temporalității, mai mult sau mai puțin îndepărtate vagi, imprecise.

Citându-l pe George Vâlsan, după un excurs prin teoriile românești despre basm, Viorica Nișcov [2012:116] aduce în prim-plan un articol din revista „Comoara satelor", nr. 4 (1925), în care se prezintă rezumatul preluat din ziarul „Patria" al unei conferințe susținute de către reputatul profesor universitar de geografie și etnolog pasionat, cu ocazia ședinței lunare a Societății Etnografice Române din Cluj, cu titlul *Geografia basmelor române*. Pornind de la tema călătoriei eroului din basme, acesta observă câteva trăsături geografice recurente și anume: plecarea se face către răsărit, traversându-se câmpii pustii sau arse de soare, lipsite de apă sau cu fântâni adânci, cu râuri foarte periculoase – care testează abilități și valori –, zone împădurite, „munți prăpăstioși de cremene, lipsiți de vegetație, chiar cu zăpezi pe vârfuri" [„Comoara satelor", 1925:45], descoperind, uneori, bogății de tip mineral imense sau cetăți promițătoare din punct de vedere al averii conținute, fie părăsite și goale. Eroul este în genere un vânător, un cuceritor al spațiului, și mai rar un om al pământului – păstor sau agricultor –, preferând soluționarea directă prin luptă și prin forța personală, de obicei fizică.

Opinia geografului român cu privire la direcția aventurii eroului (de la apus către răsărit) și la toposul în care acesta călătorește (între Marea Neagră și Asia Centrală) va fi considerată hazardată, întrucât există numeroase excepții, dar ea statuează un cadru acțional destul de frecvent întâlnit și cu atribute regăsite în majoritatea basmelor populare românești.

Dacă un „povestitor-creator" își permite o povestire particularizată „socialmente și psihologicește", racordată la context, stare emoțională, cadrului „zicerii" [N. Constantinescu, 1986:120], iar actul de codare-decodare depinde, în mod egal, de ambii parteneri ai comunicării basmice – emițătorul povestitor-receptorul ascultător – [Mihai Pop, 1990], atunci și călătoria se poate derula sub auspiciile acestor detalii semnificative și decisive, nu numai

din prisma tripletei beneficiar-opozant-calul/prietenul/iubita/familia sau Erou-Alteritate-restul lumii. Din această perspectivă, călătoria inițiatică devine o aventură a eroului, precum și a povestitorului, a auditoriului, fiind expresia unui trecut adaptat sau nu la prezentul narativ/zis, păstrându-și, astfel, esența mitico-ritualică doar în anumite condiții.

Vulnerabilă la factorii umani și contextuali, transmiterea poveștii despre călătoria unui erou implică responsabilitate, memorie foarte bună și cunoaștere în planul narațiunii cu caracter sacru. Orice interpolare aleatorie și modernistă destructurează mesajul fundamental al călătoriei, inducând, mai grav, un sentiment de rupere a conexiunilor cu ancestralul și de cufundare într-o temporalitate și cauzalitate îndepărtate de fabulosul lumii din vechiul basmul popular. O atare situație va determina, inevitabil, o distorsionare chiar a plăcerii de a asculta despre un traseu care se desprinde de imperativul cunoașterii și al devenirii spirituale, căpătând un caracter profan și derizoriu sau cel puțin înstrăinat de natura esențială a experienței dintr-o călătorie inițiatică.

Din moment ce schema inițiatică a călătoriei eroului nu este dezvoltată în fiecare basm, ar fi inadecvat să o considerăm parte a acestuia, chiar și subtextuală, pentru că s-ar forța o interpretare care nu ar rezista analizei și observației critice. Astfel, am ales premisa unei selecții care se dorește riguroasă, pe fundamentul unui plan conceptual la care voi raporta textele basmice, împletind latura hermeneutică – pornind de la eseul lui Constantin Noica [1978] – cu interpretările și cercetările critice, mitologice, etnologice, psihanalatice, sociologice, geografice, antropologice, cu scopul de a observa, cât mai pertinent și realist, aspectele care definesc o călătorie inițiatică, pentru a contura realitatea sa basmică: cronotop, rol, funcții, motivații, concepții, consecințe, protagoniști, valori, ritualuri, relații și raporturi.

Întregind demersul meu analitico-eseistic, apare firesc întrebarea: De ce, uneori, călătoria a devenit inițiatică? Există, într-adevăr, un fundament mitic la baza acestui traseu pe care un erou decide să meargă? Dacă da, cât și în ce mod se manifestă într-un text adresat și viitorului neinițiat? Sunt basmele structuri mitice provenite dintr-un tipar arhetipal specific unui popor sau, dimpotrivă, universalității? În fond, ce este o călătorie inițiatică?

Concluzionăm în asentimentul doamnei cercetător Viorica Nișcov [1996:8], pentru care basmul popular „rămâne expresia străveche și încă vie a acelei drepte și voioase lumi-de-nicăieri și de-nici-când la care lumea noastră, mohorâtă și pe dos, nu încetează în vreun fel ori altul să râvnească”.

## BIBLIOGRAPHY


1. Campbell, Joseph; Moyers, Bill, (2020), *Puterea mitului*, Traducere de Adriana Trandafir, Bucureşti: Editura Trei.
2. Constantinescu, Nicolae, (1986), *Lectura textului folcloric*, Bucureşti: Editura Minerva.
3. Danciu, Liliana; Danciu, Petru Adrian, (2021), *Zmei, draci și strigoi. Eseuri de hermeneutică a basmului popular românesc*, Bucureşti: Editura Universitară.
4. Eliade, Mircea, (2001), *Întâlnirea cu sacrul*, Volum îngrijit de Cristian Bădiliță, în colaborare cu Paul Barbăneagră, Cluj: Editura Echinocțiu.
5. Eliade, Mircea, (1999), *Mitul eternei reîntoarceri. Arhetipuri și repetare*, Bucureşti: Editura Univers Enciclopedic.
6. Nișcov, Viorica, (1996), *A fost de unde n-a fost: basmul popular românesc: excurs critic și texte comentate*, București: Editura Humanitas.
7. Nișcov, Viorica, (2012), *Ești cât povestești. O fenomenologie a basmului popular românesc*, București: Editura Humanitas.
8. Noica, Constantin, (1978), *Sentimentul românesc al ființei*, București: Editura Eminescu.

9. Pop, Mihai; Ruxăndoiu, Pavel, (1990), *Folclor literar românesc*, București: Editura Didactică și Pedagogică.

**Surse electronice:**

George Vâlsan, art. *Geografia basmelor române*, din revista lunară „Comoara satelor", nr. 4 (aprilie 1925), anul III, disponibil online, în fragment și rezumat, la adresa https://proxy.europeana.eu/media/954/Culturalia_73c674bc_4724_644c_b843_a6a675e17d17/9dbac9b1ed05a57f195fc33d66222527?disposition=inline&recordApiUrl=https%3A%2F%2Fapi.europeana.eu%2Frecord

# *EUGÈNE IONESCO'S BATTLE TO THE DEATH. A MISUNDERSTANDING OF THE CONCEPT OF LIFE IN CONTEMPORANEITY. A LITERARY PERSPECTIVE OF THE DEATH IN 'EXIT THE KING' MASTERPIECE*

**Paul-Cristian Albu**
**PhD Student, University of Craiova**

*Abstract: I am writing this article because I want to show how death can be understood by the readers through the lens of Ionesco's masterpiece Exit the King or Le Roi se meurt. This dramatic literary work retains the pessimistic way of understanding life and its irreversible cessation as it is imagined by the Romanian-French playwrit Eugene Ionesco. The King Berenger represents, obviously, the paranoic destiny, the hate of the life, the submination of the life values, while his wife, Marguerite, is his opposite, representing the optimistic way of regarding the cycle of the things surrounding her and his husband, the reason, and the real friendship in an unfriendly or glacial decorative scene. The Marguerite-Berenger duality or polarity is distinguished by the understanding of two essential concepts of life: pessimism and optimism, hate and love, the destruction of the scenic creation, and the futility of the life cycle. The obscurity and the light offer a thanatic response to the manner of being conscious of the life extermination by the evil power. Also, I will use the technique of close-reading the mentioned masterpiece in order to understand and express the inanity of the mundan actions in contemporaneity.*

*Keywords: death, loneliness, pessimism, fear, anxiety*

**Introducere**

Studiul nostru își propune, în momentul de față, să aducă în discuție modul în care se reflectă moartea în opera *Regele Moare*, rezumându-ne, ca punct de plecare la o serie de referințe critice care scot în evidență tragedia morții la Eugen Ionescu. În momentul în care ne raportăm la acest aspect indeniabil, e necesar de a menționa că ne confruntăm cu surse variate al căror conținut se caracterizează prin eterogenitate și că atenția noastră prezintă o propensiune spre un domeniu inexplorat în critica literară românească, respectiv identitatea precizată. Așadar, scopul nostru este de a prezenta cât mai succint cu putință, aspectul descoperit ce trebuie devoalat lectorilor din diverse categorii socio-profesionale. În acest context, se cuvine să afirmăm că mulți cercetători și-au îndreptat întreaga atenție asupra trăsăturilor teatrului absurdului, precum asupra viziunii despre lume în operele acestui dramaturg postmodern. De aceea, este important să acordăm o atenție, la un grad elevat, modului în care se reflectă bilingvismul la acești scriitori.

***Regele Moare*-subiectul operei**

Această piesă reprezintă o admirabilă oratie funebră, seminficativă pentru ambiguitatea pe care scriitorul o întreține în această epocă despre propria căutare a verității. Berenger a devenit rege, sub numele de Berenger I, dar este pe cale de a muri. Pe scenă, se va derula ceremonia morții lui Berenger. Acesta va fi înconjurat de către două femei: Marguerite, prima sa soție, pe care o urăște, și Marie, a doua soție, pe care o iubește. În piesă, apare și Medicul, fără putere, și Garda, care comentează situația fără a dovedi cea mai mică emoție.

În fața morții, Regele resimte scandalul condiției sale de om și monologul său, pe care nu încetează de a-l derula sub diversele variații ale acestei teme a scandalului morții, a disperării, a resemnării, a incredulității față de sentimentul de neant, al depresiei, al revoltei.

Cu toate că Maria, în numele dragostei, tentează de a-l distrage de la prezența morții, antrenându-l să viseze la lumea următoare, Berenger se închide din ce în ce mai mult în obsesia sa: cu moartea, totul este voit aneantizării.

Marguerite, în numele realității, menține rigoarea lucidității sale, ceea ce îi va permite de a conduce până la capăt derularea ceremoniei. Regele moare este o piesă care este ,, mereu de actualitate, fiindcă ea amintește tuturor sfârșitul nostru ultim, vorbește societății noastre [...], sensibilizate îngrijirilor paliative și eutanasiei''[1]

Ne arată din nou Eugen Ionescu în vârful excepționalității sale. Limba clasică, acțiunea la grandoarea lui Shakespeare și nostimul teatrului Absurdului. Moartea lui Richard al II-lea în Shakespeare își găsește acolo ecoul, cum îl găsea în solemnitatea lentă din *Sfârșit de Partidă* de Beckett: ,, Dar toate aceste elemente sunt dizolvate într-un tot, totalmente, original și totalmente personal''[2]

Opera lui Eugen Ionescu este, profund, amprentată de tema morții. În *Regele Moare*, a găsit forma exactă care îi permite de a-și exprima preocuparea, cea a umanității întregi, a temei, a umbrei sale care le acoperă pe toate celelalte. Într-adevăr, se pare că *Regele Moare* este aprofundarea cea mai lucidă a dorinței de a domina rațional condiția umană, fiindcă aceasta din urmă permite ființei umane de a-și accepta condiția, făcându-o, intim, parte din universul său.

Această piesă este mai mult decât agonia regelui, căci niciun individ nu moare la secunda fixată de puterea științifică: ea este finalul unei iluzii, cea a salvării prin cunoașterea obiectivă.

Creată în data de 15 Decembrie 1962, *Regele Moare* a apărut din obsesia majoră a lui Eugen Ionescu, moartea pe care o putem regăsi de-a lungul unei producții care, în douăzeci de ani (din 1950 până în 1970) a dominat actualitatea literară franceză. Înclinându-se asupra trecutului său de copil, de om și de scriitor, Eugen Ionescu a livrat publicului o cantitate de pagini care formează auto-explicația textelor cea mai abundentă și cea mai precisă la care niciun critic nu poate visa. *Note și contranote, Jurnal în fărâme, Prezent trecut trecut prezent* sunt ca revelația secretelor de atelier și propuneri ale pictorului.

Confidențele sale, amintirile sale, mărturiile și întrebările nu elucidează, cert, întreag omul, care rămâne un om de litere, adică un mister pe care îl vor deslușI, mai târziu, criticii. Acest ansamblu de precizii polemice și de revelații autobiografice permite de a înțelege de ce Berenger agonizează timpul unei piese, pentru că Eugen Ionescu se omoară cu ideea de a muri.

,, Vreau să fiu un bebeluș''[3], strigă regele când, cuprins de panică, admite că nu este deasupra legilor condiției umane. În acest strigăt, Berenger, ca fiecare, în momentul apropierii morții, exprimă dorința de a regăsi ,,brațele calde...brațele proaspete...brațele tandre...brațele ferme''[4] , dorința de a reveni la vârsta de aur, înaintea conștiinței timpului.

Această vârstă de aur a definit-o ca ,, vârsta copilăriei, a ignoranței, de când se știe că va muri, copilăria este finalizată''[5]. Copilul trăiește într-un prezent de plenitudine, în afara timpului, într-un fel de eternitate, ,,într-o lume a miracolului și a minunatului''[6], care se aseamănă cu Edenul : ,, A fi alungat din copilărie, înseamnă a fi alungat din paradis, înseamnă a fi adult''[7]

[1] Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Ed. Buchet/ Chastel, Paris, 1977, p. 181
[2] Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Ed. Buchet/ Chastel, Paris, 1977, p. 181
[3] Eugène Ionesco, *Le roi se meurt*, Paris, Gallimard, 1997
[4] *Ibid, Ibid*
[5] Eugene Ionesco, *Journal en miettes*, Paris, Mercure de France, 1967, p. 31
[6] *Id.,Ibid.*, p. 64
[7] *Id., Ibid.*, p.65

El a dovedit de foarte tânăr această excludere. De la începutul primelor pagini din *Jurnal în fărâme*, el consideră această descoperire ca o întrerupere a fericirii atemporale. Ideea morții a pus foarte devreme stăpânire pe ființa sa: ,,La patru sau cinci ani, am ținut cont că aș deveni din ce în ce mai bătrân''[8]

De la această revelație care i-a fulgerat euforiile infantile, Eugene Ionesco nu a încetat niciodată de a ,,alerga după prezent''[9], ca un om ce redutează trecerea spre o lume unde cântăresc lucrurile și ființele, unde ,,servieta este de plumb''[10] Pentru Eugene Ionesco, a scrie înseamnă a învăța a muri. Retrasând geneza morală a Regelui Moare, acesta notează în Jurnal în fărâme: ,, Scrisesem această operă ca să învăț să mor. Ar trebui să fie o lecție, ca un fel de exercițiu spiritual, un mers progresiv, etapă cu etapă, pe care încercam de a-l face accesibil spre finalul ineluctabil''[11]

Această piesă a fost concepută, de fapt, ca o avenutră, ,, exercițiu al artei dramatice dobândind o finalitate analogă cu cea a misterelor lui Eleusis, dintre care Georges Méautis'' și a amintit că ele au fost instituite ,, pentru a disipa teama de moarte''[12]. Scriitura nu te învață să mori sau doctrinele nu ar avea aceeași virtute, dar, în măsura în care este spectacol care se dă sieși, este drog cathartic, ceea ce les Anciens au știut dintotdeauna. Eugen Ionescu este perfect conștient de această purificare.

În al doilea rând, știm din Jurnal în Fărâme că, Eugen Ionescu, făcându-l pe Berenger să moară, se gândea să-l ajute pe celălalt să moară: ,, Dacă ar fi putut fi o lecție pentru alții, poate m-ar încuraja să mă gândesc că s-ar putea să profit de propria lecție''[13]; dar ignoră dacă acest transfer de asistență este posibil.Se pare că Regele moare este aprofundarea cea mai lucidă a dorinței de a domina rațional condiția umană, fiindcă acesta din urmă permite ființei umane de a-și accepta condiția, făcându-o intim parte din univers. Afeastă piesă este mai mult decât agonia regelui, căci niciun individ nu moare în secunda fixată de puterea științifică, ea este finalul unei iluzii, cea a salvării prin cunoașterea obiectivă.

Eugen Ionescu crede în puterea cuvintelor în momentul apropierii morții. Acest scriitor o să povestească moartea prietenei sale, Sorana Guran, în Jurnal în fărâme. Ea suferea-spunea el-, iar *Michel M., psihoterapeut, credea că angoasa în care trăia Sorana era inumană, intolerabilă. A decis să facă pentru ea ceva, de a o ajuta cu toate forțele sale. (...) Era nevoit de a o învăța pe Sorana să moară, de a o învăța despre moarte. Reușește în această dificilă întreprindere. Într-o dimineață, calmă fiind, Sora îi declară medicului care venea să îi facă injecția cotidiană, că nu mai voia, că nu mai voia să adoarmă, pentru a păstra o conștiință intactă până în ultimul moment. După o săptămână, a murit, demn, așa cum a dorit*[14]

În *Regele Moare,* nu medicul joacă un rol persuasiv, ci, mai degrabă, Marguerite, a cărei implacabilități nu este atât de crudă precum am crede. Regatul lui Berenger I, se revelează foarte particular, pentru că este universul al cărui centru se crede:

Juliette: *De mortuis nihil nisi bene. Era regele unui regat mare*.

Marie: *El era centrul (acestuia). Era inima*.

Juliette: *Era reședința*.

Garda: *Regatul se întindea în jur, foarte departe, foarte departe. Nu se vedeau limitele*.

Juliette: *Nelimitat în spațiu*.

---

[8] *Id., Ibid*., 1967, p. 13

[9] Eugene Ionesco, *Journal en miettes*, Paris, Mercure de France, 1967, p. 34

[10] Eugene Ionesco, *La Vase*, récit publié dans le recueil *La photo du colonel*, Gallimard, 1962, p. 139

[11] Eugene Ionesco, *Journal en miettes*, Paris, Mercure de France, 1967, p. 147

[12] Gros Bernard, *Le Roi se meurt*, Analyse critique, Paris, Hatier, 1972, p.15

[13] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, Mercure de France, 1967, p. 147

[14] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, Mercure de France, 1967, p. 187-188

Marguerite: *Dar limitat în durată. Totodată infinit și efemer*.

Juliette: *Era prințul, primul subiect, era tatăl, era fiul. A fost încoronat rege în clipa nașterii sale*.

Marie: *Au crescut împreună, regatul său și el*.

Marguerite: *Dispar împreună*[15].

Raporturile care există între al său regat și rege sunt foarte complexe, fiindcă acest univers este, totodată, în el și în afara lui. Este, într-o oarecare măsură, viața lui și mai mult decât viața lui, pentru că are o existență proprie. De fapt, acesta realizează dorința eroului tragic, care a crezut lumea creată pentru el, fiindcă descoperindu-o la naștere, nu și-a putut imagina să fi existat înaintea lui.

Acest regat care avea peste nouă miliarde de locuitori în tinerețea prințului și care se reduce, în clipa morții sale, la câțiva paralitici și debili mental, aduce mărturie despre invazia morții în Rege, despre o moarte pentru care este responsabil și care amintește de modul în care Noul Locatar s-a încuiat în apartamentul său. Precum piatra căzută la picioarele lui Berenger I, în orașul strălucitor, malul a căzut subit pe Berenger I și, în mod inexplicabil, de durerile și curburile pe care le-a resimțit în corpul său, cu toate că, în orbirea dorinței sale, se credea la adăpost, precum eroul din Ucigaș fără simbrie.

Negândindu-se decât la el, uitase existența altora considerându-se centrul lumii, așa cum Marguerite îi dă de înțeles:

Marguerite, către Maria*: E dovada că universul său nu este unic*.[16]

Moartea care vine acum să-l caute în solitudinea unde s-a închis, îi redă conștiința vieților care continuă, cu toate că a sa va înceta. Mereu este același cerc vicios care se regăsește aici, pulsiunile agresive împing individul să se separe într-un mod sau altul de semenii săi, după mijloacele care sunt la dispoziția sa, pentru că găsește în ei finitudinea care este obiectul agresivității sale și, când o regăsește în el, angoasa lui față de femeia de menaj, Juliette, care ghicește o putere tulbure la originea acestei bulversări:

Regele: *De unde vii? Care este familia ta?*

Marguerite, adresându-se Regelui: *Nu te-a interesat niciodată asta*.

Marie: *Nu a avut niciodată timp de a-l întreba*.

Marguerite, adresându-se Regelui: *Nu te interesează cu adevărat*.

Medicul: *Vrea să câștige timp*.[17]

Motiv pentru care viața însăși invadează opozițiile vane care înconjurau tot ceea ce nu era pentru el, cărora le refuza existența:

Medicul: *Primăvara care încă era acolo ieri seară ne-a părăsit acum două ore și jumătate. Iată luna Noiembrie! Dincolo de frontiere, iarba a început să răsară. Acolo jos, arborii reînverzesc. Toate vacile așază jos doi viței pe zi, unul dimineața, altul după-masa, spre ora cinci, cinci și un sfert. La noi, frunzele s-au uscat și cad. Arborii suspină și mor. Pământul se distruge mai mult decât de obicei.*[18]

În același timp, pare dificil de a spune că Marie, Marguerite și celelalte personaje reprezintă, fiecare, un aspect al Regelui și că nu au existență proprie în afara universului eroului, fiindcă această lume există realmente, nu este doar imaginară. Totuși, Berenger I nu sesizează decât ceea ce poate servi dorinței sale de a fi stăpânul, în așa fel încât o rezumă rând pe rând lui însuși, neconservând decât ceea ce are afinități cu profunzimile sale ascunse. Pentru a înțelege, ar fi bine de a ne plasa în interiorul psihologiei lui Berenger I, în interiorul lumii pe care o percepe și de a-i urmări dezintegrarea.

---

[15] Eugène Ionesco, *Le Roi se meurt*, Paris, Ed. Gallimard, 1997, p. 115-116

[16] *Id., Ibid*., p. 19

[17] *Id., Ibid*, p. 88

[18] *Id., Ibid*, p.27-28

Într-adevăr, Marie, Garda și Medicul dispar nu pentru că s-au disipat, ci pentru că, inconștient, Regele nu i-a mai vrut în preajmă:

Marguerite: *Au decroșat. Ceea ce ai vrut.*

Regele: *Nu am vrut.*

Marguerite: *Nu ar fi putut pleca dacă nu ai fi dorit. Nu te mai poți întoarce la dorința ta. I-ai lăsat să cadă.* [19]

Faptul că refuză de a admite responsabilitatea-i în dispariția anturajului său dovedește că este în centrul caracterului tragic al piesei, pentru că ea îl conduce la moarte fără să țină cont. Prezența personajelor indică faptul că au cu eroul o afinitate cu atât mai profundă cu cât vor rămâne multă vreme împreună. Or, prima lui soție, Marguerite, pe care o detestă, va prezentă cu el până la moarte, cu toate că femeia iubită, Marie (a doua lui soție), îl va părăsi prima dintre toți.

Semnificația piesei devine mai complexă, căci Marie și Marguerite reprezintă două tendințe fundamentale în creațiile feminine ale lui Eugen Ionescu. Marie care, în piesă, o reprezintă pe a doua soție, incarnează dragostea care vrea să o facă simțită lui Berenger I, infinitul vieții, cu toate că prima soție, Marguerite, incarnează logica, adică voința de a defini și de a sfârși viața, de a introduce moartea. Pentru prima oară, Eugen Ionescu le opune până la a descoperi că personajul vrea să se separe de cea pe care el o preferă, pentru a rămâne cu cea pe care o urăște, pe mobilele căreia nu se face aluzie:

Regele: *Cine a putut da asemenea ordine fără consimțământul meu? Mă port bine. Vă bateți joc de mine. Minciuni. (Mariei) Întotdeauna mi-ai dorit moartea. Voi muri când voi dori, sunt Rege, eu decid.* [20]

Haosul logicii este foarte sensibil la Marguerite. O lume întreagă tulbure se agită sub aparenta claritate a explicațiilor sale științifice. Ea își interzice de a nu fi prea geloasă pe rivala ei fericită pentru a fi crezută:

Marguerite: *[…] (Mariei) […] Această influență detestabilă pe care ați avut-o asupra lui. În fine! Vai, vă prefera în locul meu! Nu eram geloasă , deloc. Țineam cont că nu era înțelept. Acum, nu mai puteți face nimic pentru el*. [21]

Mai mult decât atât, nu își ascunde orgoliul, când ea vrea să facă din această moarte un triumf care să fie propria ei operă, prin care ea se răzbună pe umilințele pe care le-a suferit:

Marguerite: *Să nu se retragă sau să nu se miște din fața dumneavoastră. Trebuie să se petreacă totul convenabil. Să fie o reușită, un triumf. Acum multă vreme nu a mai fost. Palatul său este în ruină. Ținuturile sale distruse*.[22]

Gelozia și orgoliul provin din aceeași agresivitate, suscitată de voința de a ecrasa în moarte obstacolul puterii vitale al iubirii, pe care știința nu parvine să-l reducă la legile sale. Bucuria sinistră care eclatează în cuvintele lui Marguerite, fericită de a-i arăta Mariei finalul vieții Regelui, trădează obscuritatea mobilelor sale. Aceasta își pune toată plăcerea să transforme în ceremonie funebră frumoasele festine ale soților regali:

Marguerite: *Lăsați-mă să fac, vă rog. Vom avea totuşi nevoie de dumneavoastră pentru etapele ceremoniei. Vă plac ceremoniile*. [23]

Este interesant de a observa corespondența dintre nevoia de definire și de finitudine inerentă oricărui demers rațional și voința morții care o domină pe Marguerite. De fapt, acest aspect se verifică în corelația care există între diversele funcții ale medicului care o consiliază. Acest reprezentant al științei care nu face miracole est totodată medic-chirurg-

[19] Eugene Ionesco, *Le roi se meurt, op.cit*., p.129-130
[20] *Id., Ibid.,* p.19
[21] *Id., Ibid.,* p. 23
[22] Eugène Ionesco, *Le roi se meurt, op. cit*., p. 22
[23] *Id., Ibid.,* p. 22

călău-bacteriolog, adică prin intermediul său Regele și-a decimat supușii, reducându-și universul,fiind executat, livrându-se puterii sale:

Medicul: *Este o situație-tip care nu se poate schimba*.

Marie: *E adevărat, nicio speranță (privindu-o pe Marguerite). Ea nu vrea decât să spere, îmi interzice.* [24]

Marguerite nu ar fi avut o asemenea influență asupra lui Berenger, dacă raționalismul său nu corespondea în el cu o aspirație care este, finalmente, motivul său de a exista. Viața lui se confundă cu dezvoltarea științei, în speranța de a deveni stăpânul lumii, până în ziua în care a părăsit-o pe Marguerite pentru Maria. A iubit-o pe Marie sau a încercat să domine dragostea, la fel ca universul?

**Sentimentele personajului principal din opera *Regele Moare***

E indispensabil de a se menționa, în această situație, că Regele Bérenger I, se revelează ființa profund profană a autorului, în care totul este format din ,,bucăți mobile, care pot fi asamblate de imaginația regizorului''[25]. Autorul proiectează prezența unui teatru vivant, unde personajul Bérenger incarnează stările dolente profunde, anxietatea, precum și existența-i umană care prezintă o propensiune spre neantul umanității. Acest personaj principal cu numele menționat este grefat într-un cosmos în care sunt plasate sub semnul rejectării principiile clasice pe care le impune teatrul tradițional, Berenger fiind inclus într-o acțiune care pronează o intermitență logică și o transgresare a unității temporalo-spațiale.

Maniera în care funcția defunctă a personajului este redată în textul ionescian amintește omului, în manieră fulgurantă, de lipsa unei indigențe rezonabile în comprehensiunea sensului vieții, totul fiind livrat improbabilității de a regăsi Eternitatea în cadrul terestru actual vivant, precum și Neantului care consideră că experiența trăită de umanitate pe Terra este fugace, impotentă și jalonată de indigența concretudinii în planul infinitudinii, Neantul convertindu-se într-un sinonim cu nuanță de perfecțiune sau perfectibilitate de Finalizare a Vieții umane în care ansamblul periplului uman cunoaște fraternitatea cu demantelarea unei rigori și a unei ordini mundane în care parsemarea sentimentelor de fericire și beatitudine de factură spirituală se efasează în fața tristeții încadrată în sfera Absolutului și a Imaterialității terestre.

Indigența virtualității ființei umane de a oferi un avatar considerabil sensului vieții umane într-o lume care comportă Malul Suprem devine o axă fundamentală a comprehensiunii operei Regele Moare, în care neantul se grefează într-un joc dimensional anistoric și universalizat, din cauza vicisitudinilor pe care le confruntă Regele până la a poseda capacitatea de a realiza un metisaj transpus sub semnul Verității cu Moartea care servește ca obiect intercesor prin care Berenger va deveni persuadat de rolul ei pentru a se exprima emergența unei mefiențe totale a omului față de elementele care compun cadrul natural mundan.

Imposibilitatea ființei profunde a lui Berenger de a transforma în act fezabil contactul cu Infinitudinea terestră determină emergența incomensurabilă și irefutabilă a anulării unui metisaj dintre raporturile finite și infinite în cadrul ionescian în care Berenger este inserat, în cadrul debutului actului artistic al piesei, precum și substanțialitatea unui caracter recognoscibil al tribulațiilor care penetrează în inima omului Bérenger care este o ființă caracterizată prin singularitatea ei, fiind limitat la un spațiu și un timp marcate de indigența infinitudinii, totul fiind trădat de limbajul scenic ionescian unde personajul va cunoaște o eșuare, o reducere ,, la un sunet golit de sens''[26]

[24] *Id, Ibid,*. p. 26

[25] Băicuș, Iulian, *Eugen Ionescu. Hermeneut al absurdului*. Editura Eikon, București, 2018, p. 335

[26] Fournier, Edith, Pour que le verbe crée le monde, *Les Critiques de notre temps et Beckett*. Paris, Edition Garnier Frères, 1971, p. 182

Ionescu dorește, în această privință, să reamintească lectorului faptul că omului habitual îi este dificil de a insera și de a face fezabil actul de înțelegere al elementelor care compun cadrul Infinitului pentru care prezintă o prelongație inextingibilă Moartea într-o lume unde domină raționalitatea și scientismul, Ionescu oferind o viziune lipsită de sens a vieții umane pentru entitatea care își consumă existența în ordinar.

Neantul din această operă se conjugă facil cu ideea aneantizării ființei umane în fața morții, de metisajul ilogicului, al ambiguului și al aprehensiunii în fața acestuia, idee care poate fi rezumată de următorul citat: ,,The fear of the bottom of every consciousness is the fear of one's own mortality, one's absurd enslavement to time. It is not just dying that he is afraid of, however, but the possible meaningless of death''

În acest context, e indispensabil de a preciza că angoasa ființei umane dovedite în fața stării defuncte ranforsează ideea conștientizării finitudinii acestiea. E esențial de notat, în același timp, că negativitatea spirituală și oferirea unui sens negativ vieții uman-sociale sunt ranforsate de crizele de nervozitate, durere profundă, furie indefinită de către personajul Berenger.

Personajul este supus unui vid existențial, unui materialism epocal, unei existențe abstruse, experimentând situații de inchietudine, lasitudine și dureri intermitente, dar profunde într-o lume lipsită, în manieră plenitudinară, de optimism, speranță și juisență eternă. Regele este inserat într-o lume cu un subiect lugubru și cu o semnificație aparte pentru discursul amfiguric care se devoalează cu privire la cercetarea propriului adevăr de către Eugen Ionescu.

Este o capodoperă care amintește lectorului de caracterul perisabil al ființei umane, lectorul fiind invitat de a rememora dictonul *latin memento mori*.

Spațiul scenic se adeverește a fi unul limitat, un topos unde se consumă starea dolentă a Regelui Berenger în fața morții. Acest spațiu ,,este tratat ca un enorm corp bolnav, al cărui proces de degradare se află în strânsă legătură cu boala Regelui, ce continuă să se degradeze'' [27](Jean-Blain, 2010:75). Agonia se va produce într-o perioadă pe cât posibil reală, decorul se va retrecisa, Regele nemaiavând capacitatea de a-l înțelege, de a-l face palpabil. Bătăile cuprinse de folie ale inimii creează un ecou puternic în sala tronului, pentru cel care va fi pe punctul de a se afla în stare defunctă.

Tema caracterului pasager al timpului, dublată de alienarea de care dă dovadă personajul, intensifică absurditatea condiției umane care este supusă perisabilității și imposibilității de a transcende ordinarul. Efemeritatea timpului la care îndelung reflectează Bérenger ne amintește de cuvintele Ecleziastului: *Vanitas Vanitatum, Omnia Vanitas* unde se denunță alterabilitatea ființei umane în fața Morții-Regine, precum și desuetudinea timpului în care omul își derulează existența.

Rațiunea și Echitatea, reprezentate de Marguerite se completează și prezintă o imixțiune cu iraționalul, frivolul reprezentat de Rege, deoarece acest personaj este cuprins de ablepsia spirituală și de improbabilitatea de a mai percepe timpul ciclic, aspect redat prin propoziții-cheie, precum: ,,E frig. Am încercat să fac focul, Maiestate'' Adjectivul-semem rece designează, în acest context, lipsa luminii spirituale la care aspiră neîncetat Ionesco/Bérenger, precum și obsesia care macină sufletul acestui personaj în fața imposibilității de a se deroba de condiția ordinară, pe când focul reprezintă aspirația ființei umane spre eternitate, spre Absolut, spre Devansarea Neantului.

Combinate, aceste lexeme cu funcții morfologice și sintactice diferite rece și foc trădează starea dezolantă în care se află protagonistul supus despotismului destinului, precum și momentul implacabil al regăsirii cu Neantul. Trebuie afirmat, în această privință, că

[27] Jean-Blain, Marguerite, *Eugène Ionesco : Mistic sau necredincios ?,* Editura Curtea Veche Publishing, București, 2010, p.75

Marguerite, femeia cu un puternic simț al rezonabilului va tenta și va reuși, în cele din urmă, să îl elibereze de tot ce reprezintă un pericol pentru el și îl acompaniază spre Moarte, spre eliberarea de supliciile pe care le traversează omul habitual.

Angoasa protagonistului va intensifica propensiunea umană spre neantul existenței, spre colb și cenușă, spre absurdul existențial. Această anxietate antrenează și o atitudine resentimentară a personajului față de orice tip de istoricism și grefează personajul în pesimismul și aprehensiunea ontologice. Această stare patologică este ranforsată de prezența unor nostalgii care se exprimă limpid prin intermediul teatrului absurdului, scoțând în evidență o lume în care starea dolentă asiduă tronează la infinit.

Personajul își transgresează condiția umană habituală prin intermediul morții, acesta definindu-și destinul mizeros prin imposibilitatea de a realiza comprehensiunea sensului vieții umane, posedând, în manieră dificilă, capabilitatea de înțelege evenimentele care prezintă o emergență în jurul său. Angoasa este determinată de prezența sentimentului de suferință și animozitate față de tot ceea ce îl înconjoară pe protagonist, neposedând virtualitatea de a comunica, în mod veritabil, cu ceilalți din jur, fiind cuprins într-o lume pe care nu o înțelege, într-un vid pe care îl parcurge și care se prelungește spre infinitudine.

El dovedește o angoasă reală, fiindcă această maladie are rolul de a-l avertiza cu privire la un eveniment primejdios, bizar, iminent și apodictic, cu privire la o lume în totală descompunere, în totală aneantizare a forului ei interior și exterior. Sigur că această angoasă se produce în funcție de gradul de cunoaștere al protagonistului referitor la evenimentul petrecut, însă e posibil de a se lua în considerare, în acest scop, că lumea exterioară îi oferă un simț vivant al conștientizării condiției sale umane într-un cosmos măcinat de tribulații insurmontabile.

Un aspect demn de precizat, pe lângă afirmațiile anterioare, legat de această inchietudine, este că personajul este pregătit de stimulii senzoriali să perceapă conflictul, dar nu va reuși să îi facă față, datorită faptului că tensiunea motrice, alături de acțiunea senzorială sunt la un nivel scăzut. Angoasa poate fi interpretată, în această situație, drept o pregătire pentru protagonistul ionescian pentru o teroare ce are forța de a distruge orice speranță, orice compasiune, orice plăcere prin care se întrevede virtualitatea de a comunica, la nivel ideativ, cu ceilalți protagoniști ai piesei.

**CONCLUZIE**

Această inchietudine propulsează și prezența unei constelații de întrebări disparate și insignifiante, la prima vedere, deoarece se ia în considerare intensitatea dramelor pe care le trăiește protagonistul inserat în operele dramaturgului menționat, de mai multe ori, și care este grefat într-un cosmos care garantează numai nimicnicia unei lumi aflate în demantelare, în arderi care nu dispar niciodată într-o lume în care depresia și suferința formează dualitatea perfectă prin care se atestă omului contemporan posibilitatea de a se salva din coșmarul numit Viață unde totul este destinat unei malițiozități extreme, demonicului, funestului și ireparabilului unui univers maladiv care posedă o aversiune față de tot ceea se rezumă la muabil, numit și terestru. Totul se concentrează într-un contingent pervers, ftizic și care prezintă o sumisiune față de un destin nenorocit, față de o soartă marcată de lasitudine și de oroarea de a lua contact cu un viitor marcat de certitudine.

**BIBLIOGRAPHY**

Băicuș, Iulian, *Eugen Ionescu. Hermeneut al absurdului*. Editura Eikon, București, 2018

Esslin, Martin, *Théâtre de l'absurde*, Ed. Buchet/ Chastel, Paris, 1977

Fournier, Edith, Pour que le verbe crée le monde, *Les Critiques de notre temps et Beckett*. Paris, Edition Garnier Frères, 1971

Gros, Bernard, *Le Roi se meurt*, Analyse critique, Paris, Hatier, 1972

Ionesco, Eugène, *La Vase*, récit publié dans le recueil La photo du colonel, Gallimard, 1962

Ionesco, Eugène, *Journal en miettes*, Paris, Mercure de France, 1967

Ionesco, Eugène, *Le roi se meurt*, Paris, Gallimard, 1997

Jean-Blain, Marguerite, *Eugène Ionesco : Mistic sau necredincios ?*, Editura Curtea Veche Publishing, București, 2010

# *THE UNDERSTANDING OF ARGHEZI LITERARY WORKS BY THE LENS OF EUGÈNE IONESCO POETIC VISIONARY FORCES. A CRITICAL PERCEPTION OF THE INTER-WAR LITERARY POEM DUHOVNICEASCA AND THE DEMOLITION OF ROMANIAN VALUES DURING THE INTER-WAR PERIOD*

**Paul-Cristian Albu**
**PhD Student, University of Craiova**

*Abstract: I am writing this article because my purpose is to analyze the Duhovniceasca Arghezi poem by summing up the Ionesco Nu Romanian masterpiece. It is notorious that the aforementioned Romanian-French playwrit has a critical attitude toward the Romanian values of the Interwar period. He analyzes by the crystallization of his arguments the poem by passing under review its theme, structure, and figurative tropics. Also, his argument is that the poem contains a very simple literary technique, a little literary authenticity, and possesses a less profound psychological effect on the readers minds. The stylistic aspect is determined by the lack of the authentic theme in Romanian and Universal literature. By the technique of close-reading the poem, I want to show how the Ionesco message catches his enflamed character and his anti-conformistic way of analyzing the Romanian literature.*

*Keywords: critical thinking, critical analyse, demolition of values, Inter-War period, Arghezi literary masterpieces*

## Introducere

Studiul nostru își propune, în momentul de față, să aducă în discuție modul în care se reflectă critica poeziei *Duhovnicească*, a lui Tudor Arghezi, rezumându-ne, ca punct de plecare, la o serie de referințe critice care scot în evidență critica poeziei argheziene *Duhovnicească*. În momentul în care ne raportăm la acest aspect indeniabil, e necesar de a menționa că ne confruntăm cu surse variate al căror conținut se caracterizează prin eterogenitate și că atenția noastră prezintă o propensiune spre un domeniu inexplorat în critica literară românească, respectiv identitatea precizată. Așadar, scopul nostru este de a prezenta cât mai succint cu putință, aspectul descoperit ce trebuie devoalat lectorilor din diverse categorii socio-profesionale.

În acest context, se cuvine să afirmăm că mulți cercetători și-au îndreptat întreaga atenție asupra trăsăturilor teatrului absurdului, precum și asupra viziunii despre lume în operele acestui dramaturg postmodern. De aceea, este important să acordăm o atenție, la un grad elevat, modului în care se reflectă bilingvismul la acești scriitori.

**Critica poeziei românești**

Întâi de toate, voi introduce aserțiunea conform căreia sememul *excepțional* care este atribuit poetului Arghezi și viitorului dramaturg, Eugen Ionescu și ranforsat de către naratarii operelor literare românești interbelice, parsemează, printre rânduri marcate de asperitate ionesciană, originalitatea unei gândiri critice în corelație jalonată de plenitudine în raport cu opera poetică românească, prezentând un ecart extrem de esențial în ceea ce concerne punerea în valoare a operei românești prin care criticul își prezintă opinia acerbă contra construcției și a punerii în exergă a poeziei autohtone interbelice. Altfel exprimat, această originalitate a viitorului dramaturg de a exprima aserțiuni cu nuanță de veritate pentru intelectul indigen se raportează, în manieră apodictică, la o transgresare a condiției de scriitor

mediocru în raport cu scriitori, în vogă, precum: Eliade, Cioran etc. Această critică a poeziei literare românești designează prezența indicibilă și incomensurabilă a unui demon al criticii artistice care devoalează esențialitatea indigenței de abundență a unor opere literare veritabile în ceea ce privește developarea operelor literare, în toposul românesc, fiind aceea care trebuie „ să accepte binecunoscuta natură dublă, deopotrivă subiectivă și obiectivă, a oricărui act artistic''[1]

Acrimonia tânărului scriitor este acompaniată de condiția sa irefragabil de inoportună în spațiul literar românesc, dat fiind că acesta posedă, în manieră irefutabilă și inextingibilă, incapacitatea de a realiza, plenitudinar, comprehensiunea cu semenii săi români, totul fiind livrat unei ranversări a libertății interioare profunde, în cotidianitatea interbelică. Acest viitor dramaturg numit Eugen Ionescu va comporta o inteligență extraordinară în redarea unei situații mecontente în ceea ce concerne punerea în valoare a literaturii române, considerându-o jalonată de indigențe culturale, deoarece el observă ansamblul unitar al regulilor asupra cărora se centrează criticii literari ai timpului său, dat fiind că aceste reguli sunt retrecisate din cauza unor indigențe culturale românești și a unui raport tardiv al românului habitual cu literatura, acest scriitor ripostând contra acceptării unor convenții ordinare pentru ratașarea ființei sale într-o lume cu accente mediocre, machiavelice și care conservă ratarea unui rafinament intelectual, căci se află plasat într-un cosmos în care românii nu acceptă, facil, valorile occidentale, rejectând ideea de a se grefa pe axa modernismului penetrat în țară pe filieră franceză, în principal, și germană, în plan accesoriu.

Acest tânăr critic literar se remarcă prin irefutabilitatea sentimentelor de suferință și dolență care prezintă o imixțiune indefectibilă cu tragedia care ranforsează existența actului volitiv asiduu de a-și transgresa condiția de indigen printr-o augmentare a resentimentelor față de poporul român, exprimându-și această detestare printr-o punere în exergă a abhorării manierei în care se produce critică literară autohtonă, în spațiul românesc.

Această dolență se exprimă și prin capacitatea lui Ionescu de a se remarca printr-o solitudine intelectuală și atitudine nonconformistă în raport cu valorile românești interbelice (Tudor Arghezi, Camil Petrescu, Mircea Eliade) și o consolidare a contemplării imputrescibile asupra literaturii române, autorul punând în valoare originalitatea acestuia în ceea ce concerne indigența actului volitiv de a se remarca printr-o punere în valoare a personalităților literare din perioada menționată.

Totodată, există virtualitatea de a anvizaja că scriitorul se remarcă și prin habitudinea de a scoate în evidență veritabilele sale intenții în ceea ce privește critica literară românească, ranforsând ideea unei lumi literare vorace de aspecte insignifiante care oferă o notă de bizarerie pentru scriitorul care adulează limba, cultura și țara lui Voltaire, într-un cosmos unde exactitudinea relațiilor sociale dintre el și Alteritatea românească comportă un sinonim perfectibil cu ecartul dintre al său ego și scriitor.

Critica literaturii române, specialmente, a poeziei, va fi jalonată de o complexificare totală a situației în care se află scriitorul, deoarece totul se centrează asupra unei lipse a unei înțelepciuni a cunoașterii cu nuanță de veritate a lumii în care se încadrează scriitorul, dat fiind că acesta se remarcă printr-o dolență cu accente de infinitudine într-o lume marcată de ascensiunea curentului totalitarist, dorind să introducă transcenderea unui ideal superior în viața habitual a oamenilor care își concentrează existența jurnalieră în condiții mizeroase. În această privință, există virtualitatea de a anvizaja că această critică a poeziei românești constituie un element primordial în formarea lui Eugen Ionescu în universul literaturii, fiindcă destinul său comportă o imixțiune irefragabilă cu a sa lipsă de conformare în toposul românesc, dat fiind că a sa existență se află plasată, în toposul literar românesc, în sfera sememului *jurnalier*.

[1] Pavel, Laura, *Ionesco. Anti-lumea unui sceptic,* Editura Paralela 45, București, 2002, p. 4

Se cuvine, totodată, să introduc aserțiunea conform căreia Eugen Ionescu este jalonat în spațiul estic prin abhorarea inautenticității literaturii române sau prin detestarea deperdiției autenticității operelor literare românești, având în vedere că scriitorul se remarcă printr-o melanj al stilurilor agresiv și sardonic, în ceea ce concerne punerea în exergă a selecționării de factură riguroasă a operelor literare, în special a poeziei argheziene: ,, Critica poeziei argheziene se cere riguros și aspru selecționată''[2]

Reflectând asupra acestei aserțiuni ionesciene, se întrevede capabilitatea de a anvizaja caracterul inextingibil și sarcastic al afirmațiilor sale, având în vedere că acest scriitor se regăsește într-o lume marcată de lipsa unor valori apodictice de natură morală, unde probitatea ar ocupa un loc special, autorul estimând iremisibile, pe alocuri, și simpliste aserțiunile criticilor anteriori în ceea ce privește comentarea operelor lui Tudor Arghezi: ,,Un alt critic afirmativ este, la loc important, entuziastul domn Felix Aderca cu verbozitatea d-sale de dubioasă calitate sentimentală, dar de o ireproșabilă naivitate. Fericiți cei săraci cu duhul !''[3] sau ,, Cum îmi explic totuși că d. E. Lovinescu este un mare critic? Fiindcă știe să tragă cu urechea și, pasiv, se lasă tîrît de fluviul apelor critice care îl înconjoară și în care se scaldă. Mai are ceva: o eclectică''[4]

Această demontare a criticilor literari anteriori se remarcă în cazul univers damnat, completamente, campestrului, lipsei de cultură la nivel destul de elevat, precum și pesimismului care se prelungește în infinitudine și abis cultural, după cum există virtulitatea de a se remarca virulența afirmațiilor sale irefutabile :

*La Adevărul, la Acțiunea, la Viața Literară, la Vremea etc., d. Șerban Cioculescu nu scrie decât despre Tudor Arghezi, adorator suav și tandru, iubindu-l și apărându-l ca pe o amantă, interpretându-l. ghicindu-l și apărându-l (mai ales) ca o tigroaică, ori de câte ori cineva îi scarmănă idolul sau numai se uită urât''*

sau

*Amant atent, d. Cioculescu îți încredințează misterios și ritual că el singur din toată presa română a scris un articol la cincantenarul poetului. Afirmă tare, incandescent, cui vrea să-l asculte, că toți detractorii lui Arghezi sunt astăzi-poate datorită, și d-sale-cei mai fervenți admiratori, că singura realitate, singurul absolut este poezia lui T. Arghezi spre care se îndreaptă, cucernici, toți literații români, fii buni sau pocăiți*[5]

În același timp, se întrevede potențialitatea de a anvizaja că aserțiunile sale pot comporta o valoare inestimabilă de veritate, deoarece în cazul scriitorului cuprins de microbul excepționalității, dar și în situația cotidianității sau a ordinarului, critica posedă rolul irefutabil de a demonstra că literatura română este lipsită de o veritabilă unitate, la nivel cultural, având în vedere indigența unei racordări tardive a acesteia la masa europeană a valorilor autentic literare, iar afirmațiile criticilor precedenți certifică lipsa unei veritabile soliditați în receptarea operelor sale, fiind vorba despre „un antitradiționalist și un demistificator al prejudecăților vechi literare''[6]

În același timp, comportă o dignitate inebranlabilă aserțiunea conform căreia tânărul Eugen Ionescu a produs ca efect apodictic sintetizarea cu o sublimă dexteritate a unei devoalări lipsite de conformitate a eului său, într-un univers în care s-a remarcat aneantizarea socială a oamenilor din cauza prezenței indefectibile a conformismului care a abrutizat gândirea umană și care a ranforsat ideea indispensabilității unei arierații estice în raport cu dezvoltarea imputrescibilă a culturii occidentale, acest scriitor fiind unul dintre cei care au

[2] Eugen, Ionescu, *NU*, Editura Humanitas, 1991, p. 11
[3] *Ibidem*
[4] *Ibidem*
[5] *Ibidem*., p. 12
[6] Gelu Ionescu, *Anatomia unei negații. Scrierile lui Eugen Ionescu în limba română 1927-1940*, Editura Minerva, București, 1991

criticat gândirea conformistă a unor critici, precum: Șerban Cioculescu, Felix Aderca, Eugen Lovinescu.

În același timp, este indispensabil de a preciza că tânărul Ionescu dovedește o lipsă de afinitate irecuzabilă în raport cu valorile culturale și literare românești, estimând că literatura română este marcată de conservatorism, inautenticitate literară în realitatea cotidiană a culturii globale, într-un act de plauzibilitate prin care se incarnează sentimentele de rejectare și meprizare a culturii autohtone, dată fiind incertitudinea pentru care prezintă o propensiune, în ochii scriitorului, cultura națională.

Această dihotomie dintre autenticitatea ionesciană și conservatorismul literar românesc este parsemată de imposibilitatea criticilor literari români de a se vida de influnțele care se caracterizează printr-un spirit de extraneitate, precum și de lipsa unei critici veritabile în ceea ce concerne cultura românească, dovedind pesimism intangibil cu privire la viitorul culturii române, totul fiind, la Ionescu, proscris sub semnul inebranlabil și indicibil al fatuității, revoltei contra unor circumstanțe ordinare, abstrusului marcat de incomprehensiune pentru publicul interbelic.

În acest sens, se întrevede marea obligație de a afirma că limbajul folosit de criticii literari anteriori în comentarea operei lui Tudor Arghezi marchează o facilă denaturare a sensului mesajului poetic al acestuia, dat fiind că totul se află plasat sub semnul unei viduități fatale, bizare și cu o notă de fragmentarism social. În cazul acestor critici, se poate introduce aserțiunea conform căreia limbajul arghezian reprezintă o constelație de semne lingvisitice care oferă probabilitatea de a se deroba din forul interior pentru publicul larg o parte din identitatea care îi fasonează personalitatea poetului, fiind vorba despre trăsătura poetică argheziană care se reflectă în maniera în care devine fezabil actul comprehensibil al mesajului său în actualitatea interbelică și contemporană, deoarece „ problema care se pune mai explicit ca niciodată în secolul nostru este problema valorilor’’[7]

Limbajul arghezian poate comporta un grad relativ de amfiguritate, de obscuritate, fiindcă excepționalitatea poetului menționat prezintă divulgarea unor etape primordiale care îi fondează mesajul poetic parsemat, în linii grosiere, de arhaisme, de regionalisme fonetice și lexicale, totul fiind o turnură inebranlabilă pentru a se certifica gândirea argheziană care prezintă accente de familiaritate pentru lectorul inocent, certificându-se, astfel, incongruitatea dintre viziunea despre universul poetic al autorului și maniera ionesciană de receptare a textelor acestui poet precizat, anterior.

**Critica poeziei *Duhovnicească***

Eugen Ionescu, poetul în devenire în perioada interbelică, realizează afirmații relativ peremptorii în ceea ce concerne devoalarea mesajului poetic din poezia *Duhovnicească,* având în vedere că lexemele argheziene trădează o parte din gândirea poetică a autorului poeziei menționate, totul fiind în raport de echivalență cu limbajul ideativ care prezintă tendința de a se conserva drept o unitate invincibilă, fasonând întreaga constelație a mesajului arghezian.

Această critică a poeziei argheziene se traduce și prin dorința autorului de a arăta că poezia Duhovnicească posedă, după cum avuează Eugen Ionescu, discurs și retorică, precum și facilitatea de comprehensiune a poeziei. Totodată, se observă că Tudor Arghezi pune în exergă indispensabilitatea incomensurabilă conține limpiditatea mesajului liric, moartea, regăsită în scrierile ionesciene, precum: Regele Moare.

Expresia argheziană prezintă capabilitatea de a reda incongruența sau disonanța imbatabilă sau indicibilă dintre universul său și viziunea ionesciană asupra lumii, dintre universul în care se concentrează autenticitatea cu tentă de nonconformism ionescian care prezintă o emergență pentru eul dramaturgului precizat într-o natură insuportabilă și

[7] Lupasco Stéphane, *Logica dinamică a contradictoriului,* Editura Politică București, 1982, p. 143

conformismul arghezian care nu evadează dintr-un mediu de factură insipidă și cu puternice accente conservatoare. Altfel enunțat, această dihotomie comportă capacitatea unei ranversări a spectrului fizionomic poetic dintre cei două personalități literare marcante, grație unei sesizări a unui ecart indefectibil dintre cei doi în universul uman în care ființa umană își inserează destinul care se poate caracteriza prin mizericordie.

Diferența dintre modul de gândire al lui Arghezi și al lui Ionescu oferă virtualitatea de a considera că interacțiunea posedă posibilitatea unei maniere de a anvizaja modalitatea prin care se exprimă emoția arghezianã, în poezia *Duhovnicească*, unde moartea este redată, într-un spirit relativ bizar sau sardonic, după cum relevă versurile:

*Tu eşti, mamă? Mi-e frică,*
*Mamă bună, mamă mică!*
*Ţi s-a urât în pământ.*
*Toţi nu mai sânt,*
*Toţi au plecat de când ai plecat*[8].

Originalitatea prin care Arghezi expune tema inebranlabilă și inepuizabilă a stării defuncte în poezie este ranforsată de prezența unei independențe auctoriale care conservă în aspecte endogene gândirea scriitorului, ba mai mult, accentuează prezența unei creativități indisolubile și irefrabile pentru a exprima o lume în plenară aneantizare, un decor în totală decompoziție artistică și telurică, conturându-se, astfel, viziunea despre lume pe care autorul Arghezi o posedă despre moarte: „ Toţi au murit de tot''[9].

Altfel exprimat, originalitatea lui Arghezi observată prin prisma lui Ionesco demonstrează gândirea cea mai bizară sau redarea morții în maniera cea mai grotescă prin punerea în exergă a stilului prin care se manifestă derutarea spiritului uman în opera arghezianã menționată, prin punerea în valoare a regionalismului și a arhaismului care determină melanjul puternic dintre imaginea scenică și limbajul arghezian tipic conformist, prin prezentarea morții în culori picturale sumbre cu tentă populară care ranforsează condiția nuzibilă care se efasează în fața destinului uman.

În același timp, se întrevede indispensabilitatea de a afirma că imaginile vizuale, auditive, ritmul iambic și jocurile de cuvinte se reduc la o abundență aproape extremă a caracteristicilor poetice prin care se contribuie la redarea unui limbaj marcat de tentă cu iz arhaic în care se exprimă motive, adeseori, naive. Această artă poetică se centrează și asupra propulsării unei poezii cu tentă simplistă în care se combină teme și motive, precum: moartea, efemeritatea timpului, atmosfera dezolantă etc. pentru a intesifica drama umanității care își înscrie sub semnul obligativității indispensabilitatea de a evada din scena universului habitual prin starea de neant căreia este supusă.

Adiționarea informației conform căreia scriitorul Arghezi explorează un limbaj situat la frontiera dintre modern și regional amplifică existența unei coerențe poetice imbatabile prin care se pune în exergă aneantizarea decorului poetic prin consecutivitatea imaginilor lirice care pun într-o lumină favorabilă elementele configurative ale demantelării vieții umane, prin maniera de gândire a poetului Arghezi, prin efectul de bizarerie încadrat, pe alocuri, în poezia precizată și prin promovarea unui tragic uman „ a cărui esență nu se descoperă decât prin intermediul unei poezii''[10]

Expresia arghezianã ranforsează autenticitatea poetului care a compus *Duhovnicească* și oferă potențialitatea devoalării morții într-o lume pe cale de a fi aneantizată, deoarece totul prezintă o sumisiune execrabilă față de starea defunctă în care se aflîă întreg decorul, fiind vorba despre o transgresare a vieții telurice unde se amplifică abrutizarea individului de către moarte și unde ordinea vivantă a lucrurilor va fi supusă unui avatar esențial, fiindcă grefarea

[8] https://poetii-nostri.ro/tudor-arghezi-duhovniceasca-poezie-id-15562/
[9] *Ibidem*
[10] Ricoeur, Paul, *Despre tragic*, Paris, Le Monde, 1984, p. 449

morții în cadrul lirismului obiectiv, în mare parte, care prezintă o imixțiune indisolubilă cu cel subiectiv se va acompania de un melanj cu starea de aflicțiune, angoasă și bizară care prezintă o corelație imperturbabilă cu tribulațiile inamovibile ale scriitorului pentru a se pune în exergă decorul fantomatic.

După cum alți critici literari afirmă, există virtualitatea de a introduce aserțiunea conform căreia poezia Duhovnicească se remarcă prin redarea simplistă a temei morții grație unei puerilități stilistice, cu aromă patriarhală, după cum sesizează și tânărul Eugen Ionescu: „ În Duhovnicească, superstiția și naivitatea credinței este redată cu o prospețime de simțire nealterată, cu inflexiuni și mireasmă de stil biblic, fără misticism cărturăresc sau retorică''[11]

În același timp, se întrevede indispensabilitatea de a afirma că se întrevede un mister naiv, în poezia argheziană, autorul Ionescu prezentând o atitudine epustuflantă, retorică sau peremptorie în ceea ce privește poezia lui Arghezi în redarea unei serii coerente pentru tentativa de a realiza comprehensiunea și de a evidenția misterul arghezian pentru a se reda o criză a vieții prin care să se pună în valoare exacerbarea primordialității afectelor auctoriale în fața morții, prin concretudinea imaginilor artistice și prin prezența melanjului dintre discursul liric subiectiv și cel obiectiv intensificat de prezența lexicală a arhaismelor și regionalismelor: *părete, sânt, cucuruzii* etc.

Esența limbajului este intensificată și de melanjul de cuvinte, de o denaturare a acestora, lectorul fiind invitat să reflecteze asupra nimbului de mister pe care îl comportă mesajul liric, autorul Ionesco dovedind luciditate în ceea ce concerne sugestia poetică a volumului de însuși misterul de natură stilistică grație prezenței elementelor care compun spectrul aprehensiunii în fața căreia gândirea umană dovedește execrabilă luciditate psihologică. Esența unui limbaj care evocă dorința ineluctabilă a morții de a invada întreg spectrul nocturn determină raportul indicibil dintre starea latentă a lui Arghezi în fața acesteia și prezența unei limbi elementare și lipsite de autenticitate. În ceea ce privește atitudinea lui în fața publicului, există virtualitatea de a afirma că poezia lui Arghezi este plină de ecart în raport cu sensibilitatea poetică, deoarece se estimează că moartea demantelează destinul tiranic și irefragabil care anihilează orice urmă de speranță din sufletul autorului.

**Concluzie**

Se întrevede posibilitatea de a exprima că Eugen Ionescu a intuit corect maniera în care tema execrabilă și indisolubilă a morții este redată în poezia argheziană *Duhovnicească*, dat fiind că totul se consumă într-o lume pe cale de a se prăbuși, cuvintele având rolul de a augmenta capabilitatea reflectării asupra destinului mundan posedat de eul poetic și care prezintă o sumisiune față de perisabilitate. Eul auctorial își pierde din importanță, deoarece a sa independență devine subsumată sememului anihilare, devenind, astfel, plasat sub tutela unei sorți cosmice tiranice. Totodată, există probabilitatea de a lua în considerare că Ionescu, la fel ca prietenul său tardiv, Eliade, nu are „simțul autohtonic''[12], deoarece este un inautentic în spațiul românesc, fiind rezervat față de orice element autohton care implică prezența tradiționalismului și a obscurității populare.

## BIBLIOGRAPHY

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Vlad&Vlad, Craiova, 1993

Eugen, Ionescu, *NU*, Editura Humanitas, 1991.

Ionescu, Gelu, *Anatomia unei negații. Scrierile lui Eugen Ionescu în limba română 1927-1940*, Editura Minerva, București, 1991

[11] Eugen, Ionescu, *NU*, Editura Humanitas, 1991, p. 18

[12] Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Vlad&Vlad, Craiova, 1993, p. 958

Lupasco, Stéphane, *Logica dinamică a contradictoriului*, Editura Politică București, 1982

Pavel, Laura, *Ionesco. Anti-lumea unui sceptic,* Editura Paralela 45, București, 2002

Ricoeur, Paul, *Despre tragic*, Paris, Le Monde, 1984

**SITOGRAFIE**

**https://poetii-nostri.ro/tudor-arghezi-duhovniceasca-poezie-id-15562/ , consultat în data de 2 Septembrie 2024, ora 11:00**

# *FROM MACONDO TO METROPOLIS*

**Ozana-Ioana Ciobanu**
**PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava**

*Abstract: The literary space allowed a constant integration of forms produced by the creative imagination, influenced by literary currents and concepts. From this palette of elements with a modifying role in terms of the imaginative flow, the representations of magical realism determined an involvement of two distinct poles, which put the existence of the concrete, the real, with the hybrid forms of magic in the same narrative plane. In the Romanian literature, the period marked by the `60s generation allowed the identification at the narrative level of some prose that falls within the area of influence of magical realism, as a response against the literature produced by communism. Ștefan Bănulescu is one of the active writers of the mentioned generation. Starting from his short prose texts contained in the volume "Iarna Bărbaților" and continuing with "Cartea de la Metropolis", the narrative structure signed by Bănulescu reveals the complexity of the guidelines that lead to the sphere of mysticism and archaic cultural values. Continuing on the same axis of creation specific to magical realism, the reality that the author transposed at the textual level is a key to multiple readings, either as a historical and symbolic text, or as a political manifesto.*

*Keywords: magical realism, Ștefan Bănulescu, dictatorship, mythology, Macondo, Metropolis*

Evoluția literaturii produsă în zona Europei estice la jumătatea secolului al XX-lea înregistrează o puternică influență a blocului sovietic, al cărui sistem de propagandă limitează formele actului literar la structuri în care primează noua realitatea socialistă. Această scindare a condus la dezvoltarea a două linii de creație, una perimată, supusă influenței directe a regimului, în care focalizarea este orientată pe falsa utopie socialistă, și alta, desprinsă din aria cenzurii, cu implicații vizibile într-o politică de anulare a valorilor comuniste. Se identifică la nivelul structurilor narative prezența unei atmosfere supuse unei tonalități ce indică o hiper-relatare a realului, în care traumele și represiunile provocate de regim devin elemente principale. Așa se explică de ce poetica acestor texte glisează către identificarea problematicii impuse de sistemul politic, având un caracter subversiv, și care permite o sancționare constantă a valorilor induse de către instituțiile statului.

Perioada comunismului a impus la nivel literar o implicare a realului socialist și o cultivare a valorilor proletcultiste care aveau rolul de a reda ambientul extern, literatura convertindu-se într-un element cheie al acțiunilor de propagandă, în care se făcea rabat de la valoarea materialului artistic, primând controlul asupra mediului social. Astfel, literatura devine planul ce condensează o matrice definită printr-un limbaj dogmatic, lipsit de orice expresivitate și valoare literară, al cărui rol principal este acela de a reda printr-un proces mimetic noua realitate, în care raporturile sociale sunt egalitare și lupta de clasă devine o problematică abolită de conducere.

Odată cu instaurarea unor forme de liberalizare ale actului literar, se întrezărește în climatul scrierilor românești o încercare de implicare a unor noi structuri artistice, care să surprindă imaginea realității și „inundarea acesteia cu elemente magice, mitologice, fantastice, care reprezintă o nouă viziune asupra vieții, diferită de aceea impusă de doctrina literară oficială, care respinsese până atunci orice manifestare a iraționalului"[1]. Vorbim în

[1] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației PRO, București, 2006, pp. 218-219.

acest context de operele unor prozatori precum Fănuș Neagu, Ștefan Bănulescu sau D. R. Popescu.

Promovarea acestui nou tipar literar amintește, dincolo de proza românească de la început de secol XX, de cea scrisă pe continentul sud-americană și promovată de generația boom-ului. Mai mult decât atât, perioada anilor `60 a fost una în care literatura venită din sfera hispano-americană s-a aflat într-un apogeu al traducerilor. Sunt traduse opere consacrate, printre care și cele ale scriitorilor ce aparțineau realismului magic.

Încă din volumul de nuvele apărut în 1966 este vizibilă înclinația lui Bănulescu către resurecția fondului arhaic, a sferei miturilor și tradițiilor românești din zona sudică. Textele din volumul *Iarna bărbaților* prezintă universul ancestral al satelor din zona Dunării în care valoare umană este dată de comuniunea cu sfera elementelor naturale, iar principalul model de gândire este cel arhaic în care planul realului este dublat de unul simbolic. Orice gest săvârșit de personaje nu este doar o simplă formă de acționare, ci vine ca urmare a unui fel aparte de percepere a universului în care trăiesc. Bineînțeles că la o simplă lectură a textelor bănulesciene, în special a celor apărute după 1970 se poate constata o similaritate între viziunea pe care își construiește narațiunea, în special între *Cartea de la Metropolis* și romanul *Un veac de singurătate* al columbianului Gabriel García Márquez.

Trebuie menționat faptul că Ștefan Bănulescu nu a recunoscut niciodată că ar fi existat o influență venită din parte vreunui scriitor, cu atât mai puțin dinspre sfera literaturii hispano-americane. Acest aspect îl consemnează și George Horodincă în studiul său *Ștefan Bănulescu și ipostazele scrisului*: „Mai e de remarcat că nu menționează nici un scriitor străin, nu știu dacă din modestie sau din dorința de a menționa că, oricât de măgulitoare ar fi apropierile de care s-au făcut cu mai multe premii Nobel, nu trebuie căutat atât de departe «pasiunea de a înțelege școala prozei românești»”[2]. De asemenea, Bănulescu afirma că în cazul său „criticii fals au socotit că eu sunt un scriitor al lumilor fantastice. Inexact. [...] Lumea asta e foarte realistă. Ceea ce am pus eu pe masă era o lume care a trăit și trăiește în foarte mulți oameni. E o memorie istorică a societății românești, a vieții spirituale românești.”[3].

Chiar dacă există această negare venită din partea scriitorului este imposibil de crezut faptul că Bănulescu nu ar fi avut contact cu textele hispano-americane în condițiile în care în epocă apăruseră numeroase fragmentele traduse și articole critice, publicate în reviste precum *Luceafărul*, *Contemporanul*, *Tribuna*, *Steaua* sau *Gazeta literară*, periodice la care colabora activ și Bănulescu în aceea perioadă. E drept că deși nu putem vorbi de o preluare masivă a tehnicilor întâlnite la prozatorii realismului magic, există o serie de influențe recognoscibile în legătură cu romanul lui Bănulescu. Mai mult decât atât, afirmația făcută de acesta cum că lumea prezentă în romanele sale nu este una imaginată, creată pornind de la nivelul fantasticului, ci derivă chiar din realitate, se pliază pe modul de raportare al scriitorilor hispano-americani la sursele de inspirație de la care pleacă creațiile lor. Astfel, scriitorul columbian Gabriel García Márquez identifică în zona Caraibelor o manieră magică de a privi realitatea pe care o consideră rezultatul îmbinării imaginarul miraculos specific nativilor precolumbieni și cu cel al populației de culoare. Acest mod unic de raportare la realitate a fost prezent în viața scriitorului încă din perioada copilăriei:

> „În cărțile mele nu e o singură frază care să nu fie fondată pe un caz real. Familia cît și prietenii mei mai vechi o știu foarte bine. Unii spun: curios că ție ți se întîmplă lucruri care nu se întîmplă nimănui! Eu cred, dimpotrivă, că se întîmplă fiecăruia, dar ei nu posedă sensibilitatea de a le înregistra sau

[2] Georgeta Horodincă, *Ștefan Bănulescu și ipostazele scrisului*, Editura Du Style, București, 2002, p. 263.
[3] Ștefan Bănulescu, *Opere,* vol. II, Editura Univers Enciclopedia, București, 2005, p. 387.

obișnuința de a le vedea, iar marea majoritate a persoanelor culte pur și simplu le resping sau le ignoră datorită unei prejudecăți intelectuale”[4]

Atunci când vine vorba de existența unor universuri narative în care spectrul realității glisează către instanțele supranaturalului, proza scrisă de Ștefan Bănulescu a fost constant privită ca fiind deținătoare de o atmosferă „cvasi-exotică şi de generalizare simbolic-mitologizantă, în maniera moralismului metaforic sadovenian, întrucâtva”[5]. Pornind de la textele sale de proză scurtă cuprinse în volumul *Iarna bărbaților* și continuând cu *Cartea de la Metropolis*, structura narativă semnată de Bănulescu scoate la iveală complexitatea liniilor directoare ce conduc către sfera misticului și a valorilor culturale arhaice. Chiar dacă a fost pus în descendența lui Sadoveanu, stilul bănulescian trece dincolo de o simplă reabilitare a fondului arhaic la nivelul construcției narative.

În ceea ce privește seria intitulată *Cartea Milionarului*, Bănulescu nu a reușit să publice integral decât primul volum, intitulat *Cartea de la Metropolis* și doar sub formă fragmentară începutul celui de-al doilea roman al serie *Cartea Dicomesiei*. Deși *Cartea Milionarului* nu a fost dusă la bun sfârșit, a reușit totuși să condenseze esența lumii ficționale bănulesciene. Universul pe care scriitorul ni-l prezintă este unul ce proiectează un ținut imaginar, ce amintește de vechile scrieri bizantine, dar pe care autorul nu își propune să-l proiecteze doar la nivelul unui istorii a trecutului, dominat de fabulația creatoare, ci are grijă să introducă elemente ce țin de sfera realului, tocmai pentru a menține legătura cu planul concretului. Astfel, faimosul oraș Metropolis este conceput ca loc al renașterii (fie ea și pentru scurtă vreme, cum este cazul personajului Glad, cu care se deschide de altfel, romanul), cât și al condamnării la un sfârșit ce nu va întârzia să vină. Lumea creată de Ştefan Bănulescu cu centrul în oraşul Metopolis are în preajmă Insula Cailor, câmpia Dicomesiei, Cetatea de Lână, insula Măcelarilor, iar undeva la nord se întinde Transilvania cu Marmația, de unde ajunge în primele pagini ale romanului Glad, fost prizonier și tăietor de lemne, care aduce o roată de căruță care va fi transformată de el într-o fabrică de lumânări, utilizând seu, afacere care se va dovedi a fi una profitabilă.

Continuând pe aceeași axă de creație specifică realismului magic, realitatea pe care autorul o transpune la nivel textual este dublată de o perspectivă ce permite cititorilor să restabilească o conexiune cu universul originar, pentru că întreaga sa creație are în structura sa acest filon dublu, ce permite chei de lectură multiple, fie ca text istoric și simbolic, fie ca manifest politic sau cu detentă metafizică. Scriitorul nu caută o condensare vădită a fantasticului, o raportare strictă doar la sfera miraculosului, ci permite acțiunilor transpuse prin procedeu estetic să surprindă tocmai acea parte nevăzută a lucrurilor. Ceea ce se întâmplă în structura narativă nu este, așadar, doar o descriere ad litteram a realității, o raportare precisă și imparțială la concret, ci se ascunde mereu în spatele filonului narativ o formă absconsă de a se raporta la normalitate.

Integrându-se într-un format din care fluxul constant al istoriei este anihilat, lumea bănulesciană pare să se fixeze pe o serie de coordonate atemporale, în care fluctuante sunt poziționările de factură arhaică. Asemenea romanului marquezian ce are în centru imaginea spațiului sacru reprezentat de Macondo, și Ștefan Bănulescu va plasa acțiunea într-un topos specific, în care lumea tradițională a satelor românești construiește un cadru utopic, ce are referințe în realitate, dar care la nivel textual este proiectat ca simbol al unui miraj, ce pare atât de concret, dar totodată inexistent.

Nu e de mirare că vocile critice vor trece dincolo de sfera literaturii sud-americane și îl vor plasa pe Bănulescu în proximitatea lui Faulkner, care recrea prin intermediul

[4] Gabriel García Márquez *apud* Victor Torynopol, „Gabriel García Márquez și laboratorul său literar” în *România literară*, nr. 13, 1978, p. 21.
[5] Nicolae Ciobanu, *Nuvela şi povestirea contemporană*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 324.

comitatului Yoknapatawpha aceeași îmbinare a realului cu imaginarul. Această asociere vine și în urma unui transfer pe axa Faulkner – Márquez – Bănulescu, în condițiile în care odată cu apariția romanului *Un veac de singurătatea* Macondo a fost privit ca varianta sud-americană a comitatului Yoknapatwpha. La fel ca Faulkner, García Márquez a inventat Macondo și l-a bazat pe trecutul său și pe micul oraș columbian Aracataca, lângă coasta de nord a Columbiei, unde și-a petrecut copilăria, iar miza acestui microunivers este să surprindă lupta împotriva decadenței sociale și materiale. Nici în cazul lui Bănulescu lucrurile nu sunt diferite. Și scriitorul șaizecist își construiește cronotopul pornind de la universul dunărean, cunoscut încă din perioada copilăriei și care a determinat conturarea unei realități naturale ce are la bază perspectiva valorilor arhaice, perimate acum prin acțiunile partidului.

Iar dacă Gabriel García Márquez folosește Macondo ca un microcosmos pentru studiul unei întregi societăți, Bănulescu proiectează prin Metropolis și așezările din jur, o lume pestriță ce își vrea a avea originile în vechile scrieri bizantine. În cazul literaturii produse de Gabriel García Márquez, planul evolutiv personal coincide cu cel al spațiului extern, mundan. Schema internă a familiei Buendía devine o replică la scară redusă a istoriei continentului sud-american. Atunci când vine vorba de construcția personajelor, acestea sunt purtătoare de tipare comportamentale supuse hibridizării și unei măcinări interne, care atrage o formă ciclică de identificare cu tușele unei memorii colective ce derivă din fluxul istoriei. În cazul *Cărții de la Metropolis* nu avem reliefată saga unei familii, dar naratorul are grijă să prezinte prin intermediul personajelor pe care le creează câte o formă parodică a existenței din care provine, a modul perimat de funcționare a regimului comunist.

Scriitorul nu redă în manieră etnografică secvențele unor ritualuri, practicile și ceremonialurile specifice sărbătorilor de peste an, ci le remodelează, proiectându-le sub o formă aparent insesizabilă, dar care modifică filonul intern textual. Tocmai de aceea, creațiile lui Ștefan Bănulescu prezintă aceste paliere distincte de lectură, în care planul politic trebuie receptat împreună cu cel mitologic, iar istoria trebuie trecută prin filtrul reprezentărilor de natură simbolică. În această lumea proiectată pe imaginea carnavalescului, spectrul narativ se focalizează pe imaginea miracolului ascuns în spatele realității. Așa cum remarcă și Cristina Șandru[6], în *Cartea de la Metropolis* se construiești o lume în care sunt infiltrați propagandiști utopici ce amintesc de agitatorii regimului comunist, lucru care face romanul să fie locul perfect în care se amestecă parodicul cu carnavalescul. Bănulescu își conturează personajele creându-le o descendență și o funcționalitate parodică. Făcând trimitere la lucrarea memorialistică publicată în anii `90, Monica Spiridon enunța faptul că pentru un „ins recalcitrant și rezistent la măsluirile alchimiilor interioare și a expresiei prin scris comunismul a fost o aventură într-o hiperrealitate a cărei anatomii Ștefan Bănulescu n-a obosit niciodată să o pună sub lupă, în cele mai diverse ipostaze.”[7] Deși tehnica narativă este una diferită, intențiile autorul converg spre aceleași țel, acela de a ilustra la scară redusă deficitul societății cauzat de regimul politic existent.

Cartografierile trecutului devin în romanului *Un veac de singurătate* glisări dinspre registrul paradisiac, cu detentă onirică spre cel al decăderii, pentru că așezarea utopică, Macondo, proiectată, într-o primă instanță, la nivelul visului lui José Arcadio Buendía, are încă din punctul său origo tușele fatidicului. Având activă această componentă a unui rău maladiv, reprezentată la nivel simbolic de crima înfăptuită de figura patriarhală a spațiului macondian, așezarea mitică va genera prin pulsații latente un topos thanatic. În acest spațiu condensat, universul narativ nu va permite personajelor depășirea statutului limitat de simpli

[6] *Cf.* Cristina Șandru, *Worlds Apart? A Postcolonial Reading of post-1945 East-Central European Culture*, Editura Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2012, p. 162.
[7] Monica Spiridon, *Ștefan Bănulescu. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, Brașov, 2000, p. 26.

„mărginiți la un teritoriu mental conturat de mitul latent al descoperirii Continentului”[8]. Tot în aceeași notă similară lui Márquez, se va contura procesul distrugerii la care realitatea este supusă ca spațiu în care alterarea și răul deja există și macină latent în structurile existente, atât asupra naturalului, cât și asupra umanului. Într-o lume în care orice legătură cu instanța divină este anulată, Ștefan Bănulescu proiectează una în care sacrul derivă din practicile magice ancestrale. Paradisul din Macondo în primii săi ani este pierdut atunci când exploatatorii vin să încalce inocența naturii și încep exploatările masive prin plantațiile bananiere. Această imagine a universului narativ în cădere va fi prezentă și în *Cartea de la Metropolis* doar că ea nu atinge nivelul din Macondo. Dacă în cazul prozei hispano-americane avem prezentă influența nefastă a capitalismului american, în cazul textului bănulescian avem autodistrugerea ca formă primară de anulare a lumii. Așa cum bine intuiește Generalul Marosin, distrugerea acestei lumi va fi generată de convertirea orașului într-o zonă a exploatărilor de marmură:

> „Marmora roșie și piatra de mai bună calitate au fost scoase aproape de peste tot unde existau, dealurile au fost găurite și se surpau pe rând, sau au rămas din ele doar rămășițele părăginite. [...] «Într-o zi o să începem să ne mâncăm dealurile de sub oraș. Dacă vom găsi sub ele toată bogăția marmorei roșii pe care o sperăm, vom fi bogați în schimbul scufundării orașului și a caselor noastre»”[9]

Deținătoare a unui stat de *narator apocaliptic*, aceste instanțe narative permit receptarea mecanismelor interne care determină o iminentă formă de distrugere a micro-universurilor literare. Personajele Metropolisului nu au forța de a trece dincolo, de a depăși și de a se converti, ci se întorc la locul menit să intre într-un proces de distrugere.

Dincolo de nota definitorie pe care o aflăm în jocul permanent dintre real şi fantastic (fabulosul folcloric), cu momente de trecere într-o parte sau alta”[10], Metropolisul creat de Bănulescu se construiește ca proiecție a unei lumi în care se regăseau parodiate elementele doctrinei comuniste, al căror unic scop era elogierea modelului socialist. Dorind să își mențină crezul literar nealterat de rigorile impuse de instituția cenzurii, Ștefan Bănulescu proiectează acest univers utopic, bazat pe proiecția mitică, dar în care analizează ironic cotidianul.

## BIBLIOGRAPHY


**Studii critice:**

Bănulescu, Ștefan, *Opere*, vol. I și II, Editura Univers Enciclopedia, București, 2005.

Bold, Viorica, *Realismul magic. O incursiune teoretică*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2022.

Ciobanu, Nicolae, *Nuvela şi povestirea contemporană*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967.

Crașovan, Elena, *Arhitecturi și arhive. Structuri mitice și teme postmoderne în realismul magic*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2019.

Cristea, Valeriu, *Domeniul criticii*, Editura Cartea Românească, București, 1975.

Dimisianu, G., *Prozatori de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1970.


[8] Elena Crașovan, *Arhitecturi și arhive. Structuri mitice și teme postmoderne în realismul magic*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2019, p. 133.

[9] Ștefan Bănulescu, *Opere*, vol. I, Editura Univers Enciclopedia, București, 2005, pp 321-322.

[10] G. Dimisianu, *Prozatori de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1970, p. 70.

Georgescu, Alexandru Paul, *Literatura hispano-americană în lumea sistematică*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1979.

Horodincă, Georgeta, *Ştefan Bănulescu şi ipostazele scrisului*, Editura Du Style, București, 2002.

Macrea Toma, Ioana, *Privilighenţia. Instituţii literare în comunismul românesc*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2009.

Mincu, Marin, *Critice*, Editura pentru Literatură, București, 1969.

Negoițescu, Ion, *Scriitori moderni*, Editura pentru Literatură, București, 1966.

Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației PRO, București, 2006

Spiridon Monica, *Ştefan Bănulescu. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, Brașov, 2000.

Șandru, Cristina, *Worlds Apart? A Postcolonial Reading of post-1945 East-Central European Culture*, Editura Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2012.

Torynopol, Victor, „Gabriel García Márquez și laboratorul său literar" în *România literară*, nr. 13, 1978.

# *WAR AND DECONSTRUCTION IN BERTOLT BRECHTS „MANN IST MANN“*

**Ingrid Nistor-Sopon**
**PhD, "Ştefan cel Mare" University of Suceava**

*Abstract: Fascinated by the influence of social pressures on human identity, Bertolt Brecht provides a provocative exploration of the transformation of the individual into a machine. Considered one of the earliest agitprops created by the German playwright, "Mann ist Mann" presents the story of a simple man, who becomes a victim of the world he lives in, a world ruled by the antagonism of classes and marked by the drama of war. A profound exploration of the events of the World War I reveals the drama of Galy Gay and the ambiguity of his heroism.*

*Keywords: Bertolt Brecht, war, Marxism, identity, colonialism*

Die 1920er Jahre brachten bedeutende Entwicklungen in Kunst und Kultur in der Weimarer Republik und prägte die deutsche Literatur. Nach der Zerstörung durch einen tragischen Krieg durchlief Deutschland eine Phase des Versuchs, seine Wirtschaft, seine gesellschaftliche Stärke und seine kulturellen Werte wiederherzustellen. So begann die deutsche Literatur in dieser Zeit neue Werte zu erlangen, einschließlich der Kritik an vergangenen sozialen und politischen Ereignissen. Damit wurde auch Einfluss auf den Kurs der neu gegründeten Republik genommen, die eine demokratische Zukunft versprechen sollte. Gleichzeitig würden sich neue philosophische Strömungen, etwa orientalisch inspirierte, viel leichter die deutsche Gesellschaft integrieren. Daneben formierten sich neue künstlerische Richtungen wie der Expressionismus, die Neue Sachlichkeit oder die Avantgarde. In diesem dynamischen Kontext einer rasanten künstlerischen und kulturellen Entwicklung, in einer Zeit, in der man den Wohlstand Deutschlands wiederherstellen wollte, tritt auch das *epische Theater* auf, ein revolutionärer Ansatz der Theaterwelt von Bertolt Brecht. Der neue junge Dichter erwies sich als einer der vielversprechendsten Nachwuchsautoren der deutschen Literatur.

Brecht machte sich zunächst in der Welt der Poesie einen Namen, doch nach dem Ersten Weltkrieg wurde er als zukünftiger Theaterpraktiker und Dramatiker bekannt. Der neue historische, politische und soziale Kontext seines geliebten Landes bot ihm die Möglichkeit, sich gemäß seinen Überzeugungen zu manifestieren. Wie sein Tagebuch bezeugt, verfolgte Brecht die historischen Ereignisse stets treu und erkundete alle Alternativen und Umstände seiner Zeit, um seine revolutionären Ideen in die Praxis umzusetzen. Die politische Instabilität Deutschlands, die auch im Kontext der Entwicklung demokratischer Grundlagen für den Wohlstand dieses Staates stattfand, gab dem jungen Schriftsteller die Gelegenheit, mit verschiedenen Ideologien in Berührung zu kommen, die sein Werk besonders beeinflussen sollten. Das Fehlen einer demokratischen Tradition destabilisierte das neue Deutschland, dessen Bürger nach Wohlstand strebten. Vor diesem Hintergrund kam es zu gewaltsamen Versuchen verschiedener Interessengruppen, die Macht im Land zu übernehmen. In diesem Zusammenhang bestand die Gefahr der Entstehung extremistischer Gruppen, die den demokratischen Fortschritt und Prozess der neuen Republik bedrohten. Der Versuch der marxistischen revolutionären Bewegung Spartakusbund, die Macht zu übernehmen, was zu zahlreichen gewaltsamen Fehlschlägen führte, ermöglichte die Verbreitung marxistischer Theorien im Land. Daher fanden viele Menschen, darunter auch Mitglieder der Elite, Resonanz auf die marxistisch-leninistischen Lehren in Deutschland und förderten diese. Gleichzeitig traten viele der Kommunistischen Partei bei, um die Macht zu

ergreifen und die Revolution aus Russland zu wiederholen. Dies erwies sich jedoch als erfolglos in Deutschland. Die marxistischen Ideale hörten jedoch nicht auf, sich im ganzen Land zu verbreiten und viele Menschen vertraten weiterhin die kommunistischen Prinzipien. Daher manifestierte sich diese dynamische Verbreitung auch im kulturellen und literarischen Bereich. Viele Künstler begannen, sich mit den Prinzipien der marxistischen Ideologie auseinanderzusetzen und sie in ihren künstlerischen Werken anzuwenden. So wurden einige von ihnen zu Agitatoren und Schöpfern von Agitprops. Zu dieser Kategorie gehörte auch der junge Dichter Bertolt Brecht, der, obwohl er Student der Medizinischen Fakultät war, nicht zögerte, die Kurse des politischen Philosophen Karl Korsch zu besuchen, der ihn in die neue revolutionäre Theorie einführte. Diese Resonanz von Brecht auf den Marxismus führte dazu, dass er einflussreiche Menschen und Künstler traf, die seine politischen Überzeugungen teilten und den vielversprechenden neuen Schriftsteller auch davon überzeugten, dass er in seiner literarischen und theatralischen Karriere erfolgreich sein würde. So beschließt Brecht, den Weg der Medizin aufzugeben und stürzt sich schließlich in die Welt der Kunst.

So stellt Douglas Kellner in seiner Studie zur marxistischen Ästhetik von Brechts Werk fest, dass sich Brecht von Beginn seiner literarischen Karriere an als Gegner der bürgerlichen Gesellschaft erwies[1]. Der Marxismus scheint ihm die nötige Bestätigung für seinen künstlerischen Weg zu geben und seine Überzeugungen zu stärken. Der Kontakt mit dieser Ideologie wird seine schriftstellerische Persönlichkeit prägen, insbesondere diejenige, die seine Theaterwerke betraf. So komponierte Brecht bereits zu Beginn seiner Karriere als Dramatiker, die erst in den 20er Jahren Gestalt annahm, Stücke mit einer deutlichen antibürgerlichen Botschaft. Viele davon wurden zu wahren Agitprop-Kompositionen. All diese literarische Schöpfungen würden zur Bildung des Konzepts des *epischen Theaters* führen, das den neuen Dramatiker geweiht machen würde. Auch nach dem Drama des Ersten Weltkriegs galt Brechts Hauptinteresse der Problematik des Krieges und die Dekonstruktion der Gesellschaft. Der Krieg würde sich nicht nur auf Frontkämpfe reduzieren, sondern auch auf Identitätskonflikte und die Entfremdung des Einzelnen in einer von sozialen Antagonismen und Klassenkämpfen geprägten Gesellschaft. Brecht gelang es, zwischen den Kräften der Reaktion, der Unterdrückung und der Befreiung zu unterscheiden, wie Peter Brooker in seiner Analyse der Schriften des Dramatikers bestätigte[2]. In vielen seiner Theaterstücke werden Gesellschaften dargestellt, die in die Barbarei des Krieges abdriften. Seine Einschätzungen des Krieges sind mitunter in ironischem Unterton gehalten und mit Hilfe des von ihm erfundenen Mittels des Verfremdungseffekts schlägt er eine Distanzierung von der empathischen Reaktion auf eine dargestellte Situation vor. Seine Gefühle und Ansichten über den Krieg wurden seit dem Aufkommen von Jugendgedichten zum Ausdruck gebracht. Brecht verurteilte den Krieg und wertete die Ehre, für das Vaterland zu sterben, ab. Aus dieser Perspektive scheint er nicht Opfer der damaligen Kriegspropaganda geworden zu sein, die einen verschärften Nationalismus oder eine blinde Interpretation der Nützlichkeit des Krieges propagierte. Den Dramatiker zeichnete ein frühes Verständnis für die Sinnlosigkeit dieser barbarischen Taten aus, vor allem auch während seines Dienstes als Sanitäter im Ersten Weltkrieg, und auch nach seiner Berührung mit dem Marxismus schien er in der Lage zu sein, seine Überzeugungen auf originelle Weise aufrechtzuerhalten. Der Marxismus lehnt eine absolute Haltung zum Krieg ab und angesichts eines Deutschlands, das in den Käfig des Extremismus des Nationalsozialismus geriet, bot diese Ideologie Brecht das Selbstvertrauen, sich gegen die neue aufstrebende Macht in seinem Heimatland zu positionieren.

---

[1] Kellner, Douglas. *"Brecht's Marxist Aesthetic by Douglas Kellner."* Ucla.edu, 2020, pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/Illumina%20Folder/kell3.htm. (Abgerufen am 08.09.2024).

[2] Brooker, Peter. *Bertolt Brecht: Dialectics, Poetry, Politics,* Routledge, 2017, S. 23.

In diesem Zusammenhang verfasst der Autor *Mann ist Mann*. Bei diesem Stück handelt es sich um eine epische schwarze Komödie, die die Grausamkeit des Ersten Weltkriegs widerspiegelt. Das Stück wurde 1926 uraufgeführt, gleichzeitig folgten Aufführungen in Darmstadt und Düsseldorf. Aus einer anderen Perspektive betrachtete Stephen Unwin es zugleich als eine erschreckende Prophezeiung der Art und Weise, wie die Nazis an die Macht kommen und die Bürger einer Gehirnwäsche unterziehen würden, um sie zu einem schrecklichen Militarismus und Unterordnung zu zwingen[3]. Das Stück gibt tiefe Einblicke in eine Welt, die von der Sinnlosigkeit und Tragik des Krieges geprägt ist. Es handelt sich auch um eine Satire, die die Identitätsproblematik thematisiert. Es erforscht die Entwicklung eines Iren namens Galy Gay, der ein Soldat wird. Die Evolution des Protagonisten ist geprägt durch seine Verwandlung in eine menschliche Kriegsmaschine, der seine Identität verliert und Teil eines Kollektivs wird. Brecht stellt die Dekonstruktion der Identität des Individuums in seiner Anpassung an die Bedürfnisse des Kollektivs dar. Gleichzeitig betrachtete Ronald Speirs *Mann ist Mann* als einen der ersten Versuche Brechts, einen Text mit marxistischen Einflüssen zu verfassen[4], wobei die ideologische Inspiration in der Konstruktion dieses Identitätskonflikts deutlich sichtbar sei. Das Stück gilt auch als Agitprop-Werk, inspiriert von der Politik und den Entwicklungen in der Sowjetunion, die das Konzept des Kollektivismus aufrechterhielten. Andererseits stellte Stephen Unwin eine starke Inspiration durch die Gedichte und Kurzgeschichten von Rudyard Kipling sowie durch das politische Kabarett von Karl Valentin und Slapstick-Elemente von Chaplin fest[5]. Durch die Zusammenführung all dieser völlig widersprüchlichen Einflüsse, die eine Imperialismuskritik umreißen, gelingt es Brecht, einen Wendepunkt in seiner Karriere zu schaffen und den Grundstein für seine schriftstellerische Persönlichkeit zu legen.

So erweist sich *Mann ist Mann* als Brechts Versuch, die bis dahin erworbenen revolutionären Theorien in die Praxis umzusetzen. Die zentrale marxistische Idee, dass die soziale Einheit das menschliche Bewusstsein verändert und die Identität des Individuums entsprechend den sozialen, politischen und wirtschaftlichen Umständen geformt wird, stellt den Kern dieses Theaterstücks dar. Es porträtiert eine Figur, die das Drama zu verkörpern scheint, das die meisten Menschen erlebten, die in den Krieg zogen und zu menschlichen Kriegsmaschinen wurden. Das dargestellte Drama scheint sich insbesondere auf die Art und Weise zu beziehen, in der Menschen der Kriegspropaganda zum Opfer fielen, stellt jedoch nicht unbedingt einen direkten Angriff auf den Nationalismus dar, sondern legt vielmehr den Identitätskonflikt und den Verlust der Individualität offen. Gleichzeitig spielt die beschriebene Handlung nicht nur indirekt auf den Ersten Weltkrieg an, sondern auch auf das gestiegene Interesse des Autors am Kommunismus und den Wunsch, sich aktiv an der neuen kulturellen Renaissance der Weimarer Republik, implizit Deutschlands, zu beteiligen. *Mann ist Mann* würde nur den Anfang von Brechts Versuchen darstellen, der Welt die verheerenden Auswirkungen von Krieg und Propaganda vor Augen zu führen, es würde zukünftige katastrophale Ereignisse ahnen. Meiner Meinung nach ist dieses Theaterstück für das Bewusstsein des deutschen Volkes sehr wichtig. Dem Autor gelang es, die Realität widerzuspiegeln, die der Erste Weltkrieg dem deutschen Volk bescherte, und weitere zukünftige katastrophale Ereignisse in der Geschichte dieses Staates vorherzusehen. Die dargestellte Hauptfigur unterscheidet sich gerade aufgrund ihrer romantischen Seite stark von anderen Brechtschen Figuren. Galy Gay zeigt einen gewissen Idealismus und einen Mangel an Erfahrung im Umgang mit diesem existentiell lebensverändernden Ereignis in seinem Leben. Seine Anpassungsfähigkeit stellt die Flexibilität des Einzelnen dar, sich den Herausforderungen der Umwelt zu stellen und seinen Überlebensversuch zu unternehmen.

[3] Unwin, Stephen. *A Guide to the plays of Bertolt Brecht*, Bloomsbury Methuen Drama, 2005, S. 103.
[4] Speirs, Robert. *Bertolt Brecht*, Macmillian Modern Dramatists, 1987, S. 31.
[5] Unwin, *Stephen. A Guide to the plays of Bertolt Brecht*, Bloomsbury Methuen Drama, 2005, S. 105.

Damit wird das marxistische Prinzip groß geschrieben, wonach menschliches Handeln beeinflusst wird oder das Ergebnis gesellschaftlicher Umstände ist. Diese Anpassungsfähigkeit wird als Konformation dargestellt. Der Krieg scheint in diesem Zusammenhang eine Prüfung der Konformation zu sein und erleichtert die Dekonstruktion des Menschen sich selbst gegenüber, indem er ihn in eine Entfremdung versetzt, die in eine völlige Distanzierung mündet. Mit anderen Worten: Anpassungsfähigkeit erhält eine negative Konnotation, da sie zum Äquivalent von Unterordnung und Gehorsam wird, was dazu führt, dass sich die Hauptfigur selbst entmenschlicht. Moral ist kein Attribut des Krieges, und durch den Kontakt des Individuums mit dieser traumatischen existenziellen Erfahrung beurteilt er die Umstände nicht mehr aus einem ethischen Prisma, sondern es geht ihm ausschließlich ums Überleben. Sein Handeln steht nicht mehr unter dem Einfluss des Denkens oder gar der Seele, sondern wird überwiegend vom Instinkt beeinflusst. Brechts Haltung gegenüber dem Krieg erweist sich als verwerflich, die die durch ihn hervorgerufene Entmenschlichung auf ironische und sarkastische Weise sanktioniert. Damit unterstützt der Autor die Position des Antikriegsmarxismus, der ihn als einen Akt ahistorischer Barbarei betrachtet. Der Krieg entmenschlicht nicht nur den Menschen, sondern lässt ihn auch seine Individualität verlieren. Diese Individualität wird durch Kollektivismus ersetzt. Der Soldat, der entmenschlichte Mensch wird Teil eines Ganzen und so vollzieht sich seine Verwandlung zum Ausbeuter. Die tragische Erfahrung des Krieges ermöglicht es, die Unterdrückten in Unterdrücker zu verwandeln. Durch die Akzeptanz dieser Erfahrung wird dem Einzelnen keine Wahlmöglichkeit mehr gegeben. Die Entscheidung zu kämpfen ist die einzige Alternative zur Fortsetzung seines Lebens. Das Individuum hat nicht einmal ein beflecktes Gewissen, weil Mensch sich in eine Maschine verwandelt. Das Gewissen und die Reue verschwinden, wenn sie durch verschiedene propagandistische Motivationen ersetzt werden: den Kampf zur Rettung des Heimatlandes, zur Rettung der Nation. Doch die Endgültigkeit liegt nicht unbedingt in der Entmenschlichung oder dem Verlust der Individualität, sondern auch in der Verwandlung in einen Kriminellen. Am Ende verwandelt sich Galy Gay in ein Monster. Die Hauptfigur entpuppt sich nach Klaus Völkers Analyse als sozial negativer Held[6]. Brecht hingegen hielt Galy Gay für eine kraftvolle Persönlichkeit, die ihre Kraft in der Masse fand. Er lobte seine Stärke, nachdem er aufgehört hatte, eine Privatperson zu sein[7]. Diese Position des Schriftstellers unterstreicht den Agitprop-Charakter des Stücks.

Andererseits ist die Entwicklung von Galy Gay durch den Wechsel zwischen animalischem und maschinellem Zustand gekennzeichnet. Meiner Meinung nach ist es nicht wichtig, diese Figur als Helden zu betrachten oder nicht, sondern vor allem, ihren Endzustand aus der Perspektive der erwähnten Veränderung zu bewerten. Ich denke, dass seine Entwicklung aus der Perspektive analysiert werden sollte, was Krieg und die soziale Bedingungen aus dem Menschen machen. Galy wurde von Anfang an mit einem Elefanten in Verbindung gebracht: "Du bist wie ein Elefant, der das schwerfälligste Tier der Tierwelt ist, aber er läuft wie ein Güterzug, wenn er ins Laufen kommt"[8]. Dieser Vergleich lässt auf seine Verletzlichkeit und Ungeschicklichkeit schließen. Gleichzeitig stellt es seine Widerstandsfähigkeit dar, sein Durchhaltevermögen, das sich als geradezu "fanatisch" erweist. Sobald er in Aktion versetzt wird, wird er einer Gehirnwäsche unterzogen und passt sich seiner neuen Sache an. Seine Stärke liegt in seiner Art, sich der gegebenen Situation anzupassen. Andererseits stellt der Elefant das Symbol der Kameradschaft dar. Diese Kameradschaft, die den Krieg kennzeichnet, ist in Wirklichkeit Heuchelei. Krieg wird als

[6] Völker, Klaus. *Brecht, a biography.* The Seabury Press. 1978. https://archive.org/details/lish00klau/mode/2up. (Abgerufen am 20.09.2024).
[7] Unwin, Stephen. *A Guide to the plays of Bertolt Brecht*, Bloomsbury Methuen Drama, 2005, S. 106.
[8] Brecht, Bertolt. *Mann Ist Mann*, Suhrkamp Verlag. https://archive.org/details/bwb_P8-ATR-122/page/6/mode/2up?view=theater. (Abgerufen am 15.09.2024).

etwas dargestellt, das Kameradschaft lehrt, gleichzeitig aber kein Einfühlungsvermögen vermittelt. Diese Kameradschaft gewinnt auch negative Aspekte. Letztlich reduziert sich der Wert der Kameradschaft auf die Unterwerfung unter das Kollektiv und die Unterwerfung des Kollektivs unter eine Sache. Die Unterwerfung unter die Bedürfnisse und Interessen des Kollektivs impliziert die Dekonstruktion des Individuums. Der Krieg ermöglicht diese Unterscheidung zwischen Individuum und Masse. Der Mensch stellt in dieser Problematik die kleinste Einheit dar. Die Person wurde abgebaut, entwertet und auf ein Kollektiv reduziert werden. Daher greift der Wechsel zwischen Tier und Maschine in diese Dekonstruktion ein. Der Vergleich Galys mit einem Elefanten von Anfang an wird ihn während seines gesamten Kampfes um die Kontrolle seiner Instinkte begleiten, ihn jedoch nicht vollständig definieren. Dies wird nur ein Schritt auf dem Weg zu seiner unumkehrbaren Umwandlung in eine Kriegsmaschine sein. Letztendlich führt die Unmöglichkeit der Wahl, der Vernunft und der Moral die Möglichkeit zu geben, zugunsten des primären Überlebensinstinkts genutzt zu werden, dazu, dass der Protagonist seine Situation akzeptiert und sich vollständig löst. Die durch die gesellschaftlichen Umstände brutal hervorgerufene Dekonstruktion bestimmt letztlich das Handeln der Hauptfigur.

Auch der Titel des Stücks spielt in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle. Er verleiht dem ironischen Ton der Handlung eine zusätzliche sarkastische Note. Es deutet auf die Akzeptanz einer Sackgasse hin, ohne die Möglichkeit, auf bestimmte Situationen angemessen zu reagieren. Der Titel nimmt den Ablauf der Ereignisse vorweg. Diese Präfiguration führt letztendlich zu falschem Heldentum. Der Titel schmälert auch die Bedeutung des Schicksals im Leben eines Menschen und legt die Verantwortung stärker auf das Handeln des Menschen und die Umstände, die er auch schafft. Einen Mann einfach als Mann zu akzeptieren, erweist sich letztlich – auch wenn es ironisch klingen mag – als entmenschlichend. Die menschliche Entfremdung wird mit Akzeptanz „behandelt“. Und schließlich erreicht es während des Krieges seine kritischste Ebene: Dekonstruktion und Identitätsverlust. Andererseits erweckt der suggestive Titel den Eindruck, man wüsste, was man von der Hauptfigur erwarten kann: sich der gegebenen Situation anzupassen. Dies bedeutet jedoch nicht, dass man vorhersagen kann, dass Anpassungsfähigkeit in Konformismus und Identitätsverlust umschlägt. Der humorvolle Titel unterstrich den ironischen Ton des Stücks und vermittelte zugleich den Eindruck, dass das Stück keinen allzu didaktischen Charakter haben würde. Er dämpft meiner Meinung nach den Eindruck, dass es sich bei Man is Man um ein propagandistisches Produkt handeln könnte. Die Einfachheit seiner Konstruktion erweckt jedoch den Eindruck, dass es attraktiv ist, die Natur des Menschen sowohl aus humorvoller als auch aus tragischer Perspektive zu entdecken. Die Bewertung der Situation bleibt jedoch durch den Einsatz des Verfremdungseffekts dem Publikum überlassen. Auch wenn es sein erstes Experiment mit epischem Theater war, verfügt *Mann ist Mann* über eine kraftvolle Agitprop-Ästhetik. Hinter einer sehr vereinfachten Darstellung der Ereignisse verbergen sich strategische Elemente und Techniken, die eine sehr ideologische Botschaft vermitteln.

Als Ergebnis und Neubewertung der Analyse, stellte *Mann ist Mann* die Einführung in den „Brechtschen“ Stil dar. Möglicherweise handelt es sich dabei um eines der aufschlussreichsten Schriftstücke über Brechts Persönlichkeit und seine Sicht auf die Probleme des Krieges und die Ereignisse, die sein Leben in seinen Zwanzigern prägten. Das Stück kann als eines der prägendsten Werke der Karriere des Dramatikers angesehen werden. Es wurde mit einem hohen Maß an bewusster politischer Absicht geschrieben. Die Erfahrungen eines einfachen Mannes, der an einem kolonialen Ort im britischen Kolonialreich Indien zu einer Kriegsmaschine wurde, fassen Brechts allgemeine Ansichten zum Krieg zusammen und bekräftigen seine Position als Marxist und Antikriegsschriftsteller. Der Dramatiker nimmt eine linkspolitische Ausrichtung ein, um seine Überzeugung zu

bekräftigen, dass der Kapitalismus die Mechanisierung nutzt, um die Ausbeutung der Menschen zu intensivieren. Seine Antikriegshaltung scheint die Idee bürgerlicher Individualität zu dekonstruieren, die durch die aus wirtschaftlichen Interessen geleitete industrialisierte Kriegsführung geschaffen wurde. Bertolt Brecht gelingt es, die Mehrdeutigkeit von Gay Gays Heldentum zu präsentieren und so eine provokante Auseinandersetzung mit der Entfremdung des Individuums durch den Krieg und den Konsequenzen der Akzeptanz bestimmter existenzieller, lebensverändernder Situationen zu schaffen. *Mann ist Mann* gilt als Plädoyer gegen Krieg, Kolonialismus und Ausbeutung, und stellt gleichzeitig eine provokative Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft dar.

## BIBLIOGRAPHY


1. Kellner, Douglas. *"Brecht's Marxist Aesthetic by Douglas Kellner."* Ucla.edu, 2020, pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/Illumina%20Folder/kell3.htm. (Abgerufen am 08.09.2024).

2. Brooker, Peter. *Bertolt Brecht: Dialectics, Poetry, Politics*, Routledge, 2017.

3. Unwin, Stephen. *A Guide to the plays of Bertolt Brecht,* Bloomsbury Methuen Drama, 2005.

4. Speirs, Robert. *Bertolt Brecht*, Macmillian Modern Dramatists, 1987.

5. Völker, Klaus. *Brecht, a biography*, The Seabury Press, 1978. https://archive.org/details/lish00klau/mode/2up. (Abgerufen am 20.09.2024).

6. Brecht, Bertolt. *Mann Ist Mann,* Suhrkamp Verlag. https://archive.org/details/bwb_P8-ATR-122/page/6/mode/2up?view=theater. (Abgerufen am 15.09.2024).

# *URMUZ AND LEWIS CARROLL- TURN IN THE MIRROR WORLD*

**Rebeca-Daniela Stănescu**
**PhD Student, National University of Science and Technology Politehnica Bucharest, Pitești University Center**

*Abstract: The work brings to light the writings of the two great writers forerunners of the avant-garde, Lewis Carroll and Urmuz. The writers' works also had an impact in cinematography and theatre. The work highlights the common features of the works of the two great writers, analyzing them in parallel. Different traits are also mentioned.*
*The emphasis is on the supernatural power of the word, but given by God to man, starting from the writings of the authors. The work aims to analyze in parallel the turn in the mirror world in the works of the two.*
*The work proposes a key to reading the prose starting from the poem that Alice tries to read at home from the mirror. Alice discovers that in the mirror the writing on the book is reversed, although the text remains the same. The deciphered poem is like an instruction manual, in the hand of the reader to penetrate the depths of the work. Thus, at a first reading, all the events will appear upside down like a poem viewed in a mirror, but on a deep reading one notices that behind the funny elements are hidden real themes and penetrating meanings. The same thing happens with Urmuz's work, where inner themes are written behind the absurd.*
*Finally, the work aims to bring the two great writers to the light of the readers, to invite them to meditation, taking the Bible as a reference.*

*Keywords: supernatural power of the word; Bible; the mirror house; the deciphered poem, meditation.*

Este de notorietate complexitatea scriitorilor Urmuz și Lewis Carroll, însă o analiză în paralel a creațiilor celor doi este, în opinia mea, cel puțin interesantă și utilă, în aprofundarea operelor literare consacrate. Pentru virajul în ,,lumea din oglindă" este necesar să fie aduse în lumină anumite elemente principale din viața marilor scriitori, întrucât în ambele cazuri viața și opera sunt în relație de complementaritate. De asemenea, se disting numeroase similitudini în parcursul celor doi autori.

Urmuz este pseudonimul literar al lui Demetru Dem. Demetrescu-Buzău, (n. 17 martie 1883, Curtea de Argeș– d. 23 noiembrie 1923, București) o personalitate paradoxală a literaturii române. Acesta provine dintr-o familie onorabilă, tatăl său Dimitrie Ionescu-Buzău fiind un medic renumit, iar mama sa (Eliza) fiind pasionată de artă, mai ales de pian. Părinții săi erau creștini practicanți, Eliza citindu-le copiilor săi în fiecare seară din Sfânta Scriptură[1], de unde este posibil să izvorască spiritul său vizionar, mai ales în ceea ce privește degradarea lumii în vremurile finale. Cei doi au avut șapte copii, Urmuz fiind întâiul născut, cel care trebuia să devină liderul și exemplul fraților săi. Astfel, Ionescu Buzău intenționa ca fiul cel mare să-i urmeze meseria, dorință nerealizată, întrucât Urmuz ,,nu se înțelegea cu cadavrele". Pentru a-și mulțumi părintele, Urmuz ajunge să practice o meserie ,,serioasă", în viziunea tatălui, ce nu-l dorea ,,zugrav" sau ,,lăutar" și anume devine magistrat. Din acest punct apare declinul omului Demetru Dem. Demetrescu-Buzău, care după spusele sorei lui, Eliza Vorvoreanu, ,,își dădea seama că și-a ratat viața".

Demetru Dem. Demetrescu-Buzău era o persoană timidă, introvertită în societate, dar care dădea frâu liber sentimentelor și talentului în preajma celor dragi (prieteni și familie). În

[1] f. Cărțile sfinte ale Evreilor și Creștinilor: Sf. Scriptură, adică Vechiul și Noul Testament;

copilărie era zburdalnic, făcea tot felul de pozne, „miticisme” așa cum le numeau frații lui, de la apelativul Mitică, cu care i se adresau apropiații. Pe copil îl interesau romanele științifico-fantastice, iar pasiunea lui cea mai mare era muzica: „Ar vrea să născocească felurite aparate, să capteze undele sonore din întreg universul”.[2] Tudor Arghezi este cel care îi descoperă talentul literar și îi alege pseudonimul *Urmuz* convingându-l să publice operele. Când viața sa pare să se îndrepte în sfârșit într-o direcție bună, Arghezi valorificându-i talentul, Urmuz se sinucide la vârsta de 40 de ani, rămânând un paradox în literatura română.

Opera sa, *Pagini bizare,* de mică îndindere, dar mare complexitate, atinge apogeul în perioada actuală, când societatea pare că oglindește vremurile finale descrise în *Biblie,*[3]vremuri în care personajele monstruoase urmuziene sunt pionii principali. Totodată, în 2023, numit și *Anul Umuz*[4], a avut loc un eveniment unic în Pitești și anume punerea în scenă a scrierilor urmuziene, la teatrul Alexandru Davila, după *epopeea dramatică* Urmuz, de Valeriu Butulescu[5], sub regia Monei Gavrilaș.

Lewis Carroll este pseudonimul literar al lui Charles Lutwidge Dodgson (n. 27 ianuarie 1832, Anglia– d. 14 ianuarie 1898, Anglia), fiind recunoscut pentru genialitatea sa în numeroase domenii. Acesta a fost prozator, matematician, cleric, logician și fotograf englez. De mic copil, inteligența sa uimea, fiind cu mult peste nivelul majorității. Mintea sa sclipitoare și ludică se remarca mai ales prin numeroasele invenții, pe care scriitorul le „aducea la viață”. Printre numeroasele creații amintim: jocuri de cuvinte; cifuri criptografice; nictograful[6]; probleme de matematică și de logică; o metodă de a stabili în ce zi a săptămânii cade o dată oarecare; jocuri pentru copii.

Charles Lutwidge Dodgson face parte dinr-o familie numeroasă, el fiind al treilea copil dintre cei unsprezece frați. Din copilărie inventa numeroase jocuri pentru frații săi. Mulți aveau probleme de vorbire, inclusiv Charles Lutwidge Dodgson. Acesta era timid, introvertit, inadaptat în societate. Cel mai bine se simțea printre copii, unde se spune că defectul de vorbire dispărea.

În 1851 devine student la *Oxford*, unde va fi bursier, apoi lector și rezident până la finalul zilelor. Pe 4 mai 1852 se naște Alice Liddell, fetița care devine muza scriitorului, inspirându-l să creeze cele mai cunoscute opere ale autorului: *Alice în Țara Minunilor* (*Alice`s Adventures in Wonderland*), *Alice în Țara Oglinzilor (Through the Looking Glass)*, care au umplut de bucurie copilăria multora. Operela sale erau pline de fantezie, umor aparent absurd, satiră, un joc genial de cuvinte, evadări în lumi fabuloase, spirit vizionar și ludic. O creație mai puțin analizată în literatură de Lewis Carroll este poemul *Bâzdâbocul*[7] *(Jabberwocky*), care a fost valorificat cu mare succes de cinematografie, în filmul *Alice in Wonderland* (2010)[8]. De asemenea, imaginea ludică prin care Lewis Carroll a portretizat *Timpul*, a fost cheia de inspirație pentru filmul *Alice Through the Looking Glass* (2016)[9]: *Masacrează Timpul! Să i se taie capul! Și de-atunci, continuă Pălărierul cu glas jalnic, s-a*

[2]Balotă, Nicolae, *Urmuz*, Ediția a III-a, Editura Cartea Românească Educațional, 2024, Iași, p20.

[3] *Să știi că în zilele din urmă vor fi vremuri grele. Căci oamenii vor fi iubitori de sine, iubitori de bani, lăudăroși, trufași, hulitori, neascultători de părinți, nemulțumitori, fără evlavie, fără dragoste firească, neînduplecați, clevetitori, neînfrânați, neîmblânziți, neiubitori de bine, vânzători, obraznici, îngâmfați, iubitori mai mult de plăceri decât iubitori de Dumnezeu, având doar o formă de evlavie, dar tăgăduindu-i puterea. Depărtează-te de oamenii aceștia.* (2 Timotei 3:1-5)

[4]https://www.observatorcultural.ro/articol/anul-urmuz-2023/ ; https://www.youtube.com/watch?v=Z7iMTU7j3Gc

[5] Valeriu Butulescu (9 februarie 1953) este un poet, prozator, traducător și autor de aforisme. Este membru al Uniunii Scriitorilor din România.

[6] dispozitiv cu ajutorul căruia se puteau lua notițe în întuneric.

[7] traducere de Nina Cassian, 1991

[8] Film realizat sub regia lui Tim Burton (Timothy William Burton)

[9] Film realizat sub regia lui James Bobin

*supărat Timpul pe mine, și nici vorbă să-mi mai facă ceva pe plac! Acuma e întruna ora șase*[10]; *-Eu sunt sigură că memoria mea funcționează numai înapoi… -Asta numești tu memorie? Care nu funcționează decât înapoi! Nevoiașă memorie!... –Dar Maiestatea Voastră ce vă amintiți mai bine?... –Lucrurile care s-au întâmplat peste două săptămâni, răspunse Regina, pe un ton foarte firesc*.[11] Lewis Carroll trece la cele veșnice pe 14 ianuarie 1898, din cauza pneumoniei.

Privind în paralel parcusul celor două mari personalități literare: Urmuz și Lewis Carroll se observă numeroase elemente comune, dar și o diferență majoră de abordare.

În ceea ce privește viața, ambii fac parte dintr-o familie numeroasă, sunt introvertiți în societate, dar plini de însuflețire alături de cei pe care-i iubesc. Urmuz și Lewis Carroll se remarcă printr-o minte sclipitoare, ludică, vizionară, îndreptată spre creație, ambii având la un moment dat acces la Sfânta Scriptură.

În ceea ce privește opera, întâlnim câteva similitudini izbitoare, dintre care amintim: puterea creatoare a cuvântului; virajul în lumi pline de simboluri și semnificații (*Nirvana, infinitul mic, străinătatea, Țara Minunilor, Țara Oglinzilor*); jocul cuvintelor împletit cu încifrarea textului, ca atunci când scrisul unei cărți se reflectă în oglindă și cititorul observă imaginea deformată, deși textul rămâne același; predilecția către umor, satiră, ironie, parodie; stil ludic, zburdalnic; virajul în absurd, însă analizat cu atenție, acest „absurd" ascunde teme reale, profunde, pline de sens, plasate cu genialitate și minuțiozitate, în spatele aparentului nonsens; valorificarea Timpului, cu direcție spre viitor; personaje hilare; predilecția spre avangardă; opere unice, șocante, creionate atât în proză, cât și în versuri; au în vedere cel puțin două modalități de lectură: una superficială (pentru relaxare, amuzament)și o alta profundă.

Puterea cuvântului, darul supranatural oferit omului de Dumnezeu, care folosit cu înțelepciune zidește relații înălțătoare, creează lucruri inimaginabile, iar utilizat greșit dezbină, aducând haos, durere, anxietate se reflectă și în scrierile celor doi scriitori (Urmuz și Lewis Carroll) adevărați meșteșugari ai cuvintelor: *Un cuvânt spus la vremea potrivită este ca niște mere de aur într-un coșuleț de argint. Ca o verigă de aur și o podoabă de aur curat, așa este înțeleptul care mustră pentru o ureche ascultătoare.*[12]*/ Gura celui neprihănit scoate înțelepciune, dar limba stricată va fi nimicită.*[13]

Diferența majoră dintre Urmuz și Lewis Carroll constă în fațeta lumii, pe care o ia spre analiză. Astfel, dacă Lewis Carroll tinde să creioneze o lume de basm, plină de puritatea și inocența copilăriei („*Alice*! În mâna-ți blândă ia/ Copilărescul basm și-l pune/ Lângă curatele-ți visări, ce amintirea/ Cu vrajă împleti-n cunune- "), Urmuz surprinde o lume apocaliptică, în care societatea este plină de ființe hibride, monstruoase, lipsite de valori, credințe și identitate, cu un final tragic, deci aduce spre analiza cititorilor un „basm întors".

Lewis Carroll portretizează lumea plină de bunătate și puritate, luând ca simbol central copilul, pe care și Domnul Iisus îl dă exemplu în Scriptură: „Adevărat vă spun că, dacă nu vă veți întoarce la Dumnezeu și nu vă veți face ca niște copilași, cu niciun chip nu veți intra în Împărăția cerurilor. De aceea, oricine se va smeri ca acest copilaș va fi cel mai mare în Împărăția cerurilor."[14]

Scrierile urmuziene descriu generația actuală, unde dezumanizarea, golul existențial, corupția, singurătatea apasă greu asupra societății. Din nefericire, lipsa oricărei speranțe într-o societate decăzută, distanțată de Dumnezeu și-a lăsat amprenta și în sufletul omului Demetru Dem. Demetrescu-Buzău, al cărui final tragic a întristat generații. Numărul redus de

[10] Lewis Carroll, *Alice în Țara Minunilor*, Editura Litera, 2018, București, p65
[11] Lewis Carroll, Alice în Țara Oglinzilor, Editura Litera, 2018, București, p165
[12] Biblie: Proverbe 25:11-14
[13] Biblie: Proverbe 10:31
[14] Matei 18:3-5

pagini pe care l-a scris pare că prevestește agitația din postmodernism, unde oamenii nu mai au timp sau voință să citească. Urmuz a fost intitulat și ,,profet al literaturii", asemănându-se în ceea ce privește spiritul vizionar, cu Jules Verne, scriitorul pe care acesta îl aprecia în copilărie.

Analizând în paralel viața și opera celor doi mari scriitori, cel mai împlinit este cititorul care meditează, învață, pune în balanță, făcând trimitere și la Cartea Cărților, în final luând propriile decizii pentru viața sa.

Uimitor în scrierile celor doi autori este virajul în lumi hilare, unde toate lucrurile sunt distorsionate, exact ca imaginea din oglindă a unei pagini scrise, în ciuda faptului că textul rămâne neschimbat. Lewis Carroll o plasează în prim-plan pe Alice, protagonista romanului, care inițial își dorește să pătrundă în ,,camera din oglindă", iar apoi dorința-i devine realitate, fapt ce potențează importanța gândului: ,,Uite, Mițuco, dac-ai fi atentă și n-ai mai vorbi atâta, ți-aș spune tot ce cred despre Casa din Oglindă. Mai întâi, e odaia pe care o poți vedea prin sticla oglinzii și care e aidoma cu odaia unde stăm noi, numai că toate sunt de partea ailaltă… Vorbind astfel, se și văzu sus, pe etajera căminului, cu toate că nici nu știa cum ajunsese acolo. Și, într-adevăr, sticla începea să se mistuie, întocmai ca un abur strălucitor, argintiu. O clipă mai târziu, Alice trecuse prin sticlă și sărise ușurel pe podeaua Casei din Oglindă."

În ,,noua casă" legile logicei par ,,întoarse", aspect pe care Alice îl descoperă cu rapiditate, încercând să citească o carte, (într-o limbă necunoscută) pe care o zărește pe masă:

*ADAICINĂCNĂRT*
*ivăz esaosnil ,dnilgirf arE*
*-bo nî ualbmig ,uaryg tot eS*
*,ivăgorob eraosnim iamuN*
*.boicșed ros iimom dnâC*[15]

Fată isteață, dornică să învețe și să cunoască lumea, Alice deslușește singură taina lumii din oglindă, iar poezia a putut fi citită: ,,Păi firește, e o carte din oglindă! Și dacă o țin în fața unei oglinzi, cuvintele o să arate iar cum trebuie".

*TRĂNCĂNICIADA*
*Era friglind, linsoase zăvi*
*Se tot gyrau, gimblau în ob,*
*Numai minsoare borogăvi,*
*Când momii sor deșciob.*[16]

Pentru înțelegerea ei însă, Alice are nevoie de ajutor, iar Humpty-Dumpty (personaj simbolic) nu se dă în lături să o descifreze pas cu pas. Interesant este că tălmăcirea poeziei nu se face imediat, ci după multe alte peripeții prin care trece fata, lucru care evidențiază că educația se face treptat, din aproape, în aproape. Astfel, Alice află că: *friglind* înseamnă ,,ora patru după prânz, când începe să frigă pentru cină peștele"; *linsoase* înseamnă ,,line", ,,linse" și ,,osoase"; *zăvile* sunt niște creaturi care seamănă cu bursucii, șopârlele și puțin cu tirbușoanele; *gyra* înseamnă ,,a se învârti întruna cu un giroscop"(în opinia mea, *giroscopul* poate însemna *a te învârti cu scop*); *gimbla* înseamnă ,,a umbla în pas gimnast, sfredelind cu botul"; ,,ob" înseamnă ,,pajiștea din jurul cadranelor solare"; *minsoare* înseamnă ,,cu oase mici" și ,,cu pene ca soarele"; *borogăvi* sunt păsări slăbănoage, cu pene; *momii* sunt un fel de porci verzi; *sor* se crede că este un fel de a spune pe scurt ,,plecați de acasă de la răsăritul soarelui și rătăciți"; *deșciob* este ceva ,,între a mugi și a șuiera". După explicații poezia ar avea următoarea formă hazlie:

*TRĂNCĂNICIADA*

[15] Lewis Carroll, Alice în Țara Oglinzilor, Editura Litera, 2018, București, p127
[16] Lewis Carroll, Alice în Țara Oglinzilor, Editura Litera, 2018, București, p181

*Era ora patru după prânz când începe să se frigă pentru cină peștele, line și linse și osoase făpturi(seamănă cu bursucii, șopârlele și puțin cu tirbușoanele)*

*Se tot învârteau întruna ca un giroscop în pajiștea din jurul cadranelor solare,*

*Numai cu oase mici și cu pene ca soarele, păsări slăbănoage, cu pene de jur-împrejur,*

*Când porcii verzi plecați de acasă de la răsăritul soarelui și rătăciți scoteau un sunet (între a mugi și a șuiera).*

Poezia descifrată în oglină este „lentila" prin care trebuie privită întreaga operă a scriitorului Lewis Carroll. Cu dibăcie, acesta lasă poezia amuzantă ca pe un *manual de instrucțiuni*, în mâna cititorului pentru a pătrunde în profunzimile operei. Astfel, la o primă citire, toate evenimentele vor părea *răsturnate* ca o poezie privită în oglindă, dar la o citire profundă, se observă că în spatele elementelor hazlii stau ascunse adevăratele teme și semnificații pătrunzătoare. Aidoma se întâmplă și cu opera urmuziană, unde în spatele absurdului sunt înscrifrate teme lăuntrice.

Pentru o înțelegere mai bună vom aduce în lumină câteva exemple din peripețiile lui Alice. În „Casa din Oglindă", memoria nu respectă„legile" firești și funcționează diferit, mai cu seamă în viitor, astfel, Regina țipă înainte de a se înțepa la deget: „-U-u-u-u-u! țipă Regina …-Încă nu m-am înțepat… dar o să mă-nțep în curând." Evenimentul scoate în evidență tendința omului de a fi de obicei retroactiv (acționează doar după ce acțiunea s-a petrecut) și nu proactiv.

Întrebată de Rege dacă vede pe cineva venind pe drum, Alice oferă un răspuns, din care cititorii percep cât de importante sunt cuvintele: „Uită-te pe drum și spune-mi: vezi pe careva dintre ei?/ -Nimeni pe drum, spuse Alice./- Ce n-aș da să am și eu asemenea ochi!... Să poți să-l vezi pe Nimeni!"

Plimbându-se în „pădurea unde nimic n-are nume", Alice uită cine este ea: „Ei, și-acu… cine sunt eu?... O să-mi amintesc, dacă mă căznesc. Sunt hotărâtă să-mi amintesc!" Această scenă portretizează drama actuală a omenirii și anume pierderea identității, ce se produce mai ales din cauza depărtării de Dumnezeu. Dacă Alice, în dorința și puritatea ei, găsește răspunsul la întrebare, în proza urmuziană sunt prezentate minuțios efectele pierderii identității.

Opera urmuziană pare că reflectă în oglindă tocmai starea degradantă a unei lumi apocaliptice, în care actorii principali sunt ființele monstruoase, lipsite de compasiune, cu un final tragic.

În cele din urmă, cheia principală de descifrare a operelor celor doi mari scriitori, Urmuz și Lewis Carroll constă în „privirea în oglindă" a creațiilor, exact cum a procedat protagonista Alice, deoarece în spatele *elementelor șocante* prezentate ludic, sunt încifrate adevăratele teme profunde abordate.

**BIBLIOGRAPHY**

1. Balotă, Nicolae, Urmuz, Ediția a III-a, Editura Cartea Românească Educațional, 2024,

2. *Biblia* - versiune diortosită după septuaginta, redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, arhiepiscopul clujului sprijinit pe numeroase alte osteneli, 30 iunie 2012

sursa: http://www.biblia.pentruviata.ro/robible la rândul ei preluată din sursa originală: http://www.dervent.ro/biblia.php

3. Costache, Lucian, *Urmuz sau despre paradox*, Vol. I, Pitești, Editura Zodia Fecioarei, 2020

4. Glăvan, Gabriela, *Urmuz și instituirea canonului singular*, Editura Universității de Vest din Timișoara, 2019
5. Lewis, Carroll, *Alice în Țara Minunilor*, București, Editura Litera, 2020
6. Lewis, Carroll, *Alice în Țara Oglinzilor*, București, Editura Litera, 2020
7. Păun, Gheorghe, *La curtea lui Urmuz*, Vol. I, II, Editura Ars Docendi, 2020, 2021, București
8. Păun, Gheorghe, La curtea lui Urmuz, Vol. III, Editura Biscara, 2022, București
9. Urmuz, Pagini bizare, București, Editura Mondoro, 2013.
10. https://ziarulexclusiv.ro/2024/01/14/teatrul-din-pitesti-a-debutat-in-2024-cu-epopeea-dramatica-urmuz-de-valeriu-butulescu/
11. https://en.wikipedia.org/wiki/Lewis_Carroll
12. https://www.observatorcultural.ro/articol/anul-urmuz-2023/
13. https://www.youtube.com/watch?v=Z7iMTU7j3Gc

# *REPRESENTATIVE WRITERS OF MEMOIRS FROM PRE-COMMUNIST DETENTION IN ROMANIA*

**Adriana Maria Călugăr (Cutean)**
**PhD Student, „1 Decembrie 1918 " University of Alba Iulia**

*Abstract: The idea of penance has always accompanied the concept of law. In ancient times, detention had a provisional character until the fate of the interrogated individual was decided. The punishment of enforced deprivation of liberty has undergone various forms closely linked to the structures of states, the economic character of those times, and the conditions under which it had to be applied. Unlike European romantic literature, where imprisonment symbolizes atonement, isolation, and suffering—a space of confinement and helplessness that often becomes a realm of inner freedom and even artistic creation—Romanian literature has rarely addressed the theme of imprisonment until the emergence of the memoirs of former political prisoners incarcerated during the communist regime. Concentrationary literature, a literature of hope and suffering, opens a window for readers to transcend boundaries, fostering a more empathetic attitude towards our fellow beings and engaging us in the experiences endured by detainees. The aim of this presentation of the first former detainees who expressed their experiences during detention through writing is to highlight the essential role of intellectual activity, which can be salvatory in the harshest moments.*

*Keywords: detention, literary creation, concentrationary literature, freedom, carceral topos*

Ideea de penitență a însoțit mereu ideea de lege. În epocile îndepărtate, detenția avea un caracter provizoriu, până când se hotăra soarta celui care era anchetat. Pedeapsa cu privarea de libertate forțată a parcurs un șir de diverse ipostaze care erau în strânsă legătură cu structurile statelor, caracterul economic al acelor vremuri, condiții în care trebuiau să se aplice.

În *L'industrie de la punition. Prison et politique pénale en Occident,* Nils Christie consideră că „închisoarea este un simbol cultural"[1] și utilizarea ei ca modalitate de izolare, pedeapsă, reeducare, ține de felul în care societatea optează să își aplice regulile. Un aspect extrem de important este constituit din factorii culturali, tradiții, valori morale, religia, structura socială, dar și de factorul politic – momentul în care sunt puse în aplicare principiile care sunt punctate.

Încă din Evul Mediu, închisoarea există într-o formă asemănătoare cu cea actuală. Un specialist în domeniu, Michelle Perrot, consideră că „închisoarea se înscrie în lungul lanț al măsurilor de substituire, care duc de la tortură și de la execuția capitală la pedeapsa privativă de libertate"[2]. Spre deosebire de literatura romantică europeană, în care închisoarea este „un simbol al însingurării, al suferinței și al ispășirii, un spațiu al claustrării care este uneori și acela al unei mari libertăți interioare, inclusiv al creației de artă"[3], în literatura română, tema închisorii este foarte puțin abordată, până la apariția memorialisticii de detenței a foștilor deținuți politici care au fost încarcerați în perioada comunistă.

Memorialistica detenției comuniste este o lecție de înțelepciune, de caracter, de modestie, dar și una despre libertate interioară, redescoperire a sinelui. Literatura concentrațională, o literatură a speranței și a suferinței, deschide cititorilor o fereastră spre

[1] Nils Christie, *L'industrie de la punition. Prison et politique pénale en Occident,* traduit de l'anglais de Knut Sverre, Autrement, coll. „Frontières", 2003, p. 58
[2] Michelle Perrot, *Les ombres de l'histoire. Crime et châtiment au XIXe siècle*, Flammarion, Paris, 2001, p. 59
[3] Victor Brombert, *La prison romantique*, José Corti, Paris, 1975, p. 17

capacitatea de a depăși limitele, spre o atitudine mai înțelegătoare față de semenii noștri și ne implică în experiențele pe care deținuții le-au trăit. Mircea Anghelescu accentuează ideea că „Preocuparea pentru suferințele prizonierului, uitat într-o temniță mizerabilă, în general pentru condamnatul la orice fel de recluziune, de eliminare dintr-o situație de moralitate, cu toate ororile care o însoțesc, este numai un subprodus, un derivat al unui sistem de legi și pedepse, vital pentru existența oricărei societăți”[4]

În rândurile următoare voi realiza o prezentare diacronică a literaturii concentraționare. Prin secolul al XVII – lea, sistemul penitenciar occidental începe să se organizeze ca urmare a apariției unor „forme de excludere socială”[5] care țineau de cerșetorie, vagabondaj, delicte minore, precum imposibilitatea achitării datoriilor. Aceste aspecte nu erau cunoscute în Principatele Române, unde pentru înșelăciune, delicte civile, se aplicau pedepse corporale precum țintuirea la stâlp sau bătaia în public. Înaintea epocii moderne, unica închisoare cunsocută era ocna, care era echivalentul deportărilor în colonii din țările Europei Occidentale.

Trimiterea inculpatului la ocnă era echivalentul unei condamnări la moarte, deoarece experiența trăită în acea atmosferă umedă, insalubră, întunecoasă, ducea la o degradare psihică și fizică și la moartea celui condamnat: „A încarcera pe cineva cu scopul de a-l pedepsi pentru faptele sale rele, neconforme cu legea, sau mai ales de a-l reeduca, de a-l închide pentru a corecta comportamentul prin muncă, activități comune, învățătură, este o idee modernă, nu mai veche de vreo trei secole și care se datorește în cea mai mare parte filozofiei luminilor, după care omul este o ființă maleabilă, cu un comportament logic și care poate fi educată”[6]

Până la sfârșitul secolului al XVI – lea, nu au existat mărturii ale celor încarcerați despre închisoarea propriu-zisă, despre motivele pentru care au fost închiși, despre maniera în care deținuții și-au acceptat condiția. Primul text scris de un deținut, în care este descrisă situația sa din detenție, este o scrisoare de la începutul anului 1600, a unui tânăr soldat care a fost luat ostatic de către sași, după bătălia de la Șelimbăr, unde Mihai Viteazu s-a luptat cu armata lui Andrei Bathory. Tânărul luat prizonier scrie părinților săi (probabil dictează) o scrisoare în care descrie condițiile de detenție. Redau o parte din scrisoarea tânărului deținut, care a fost reprodusă de Nicolae Iorga în *Scrisori de boieri, scrisori de domni*: „...vă dau de știre că sînt viu pân’ acum, nu-s perit, ci am scăpat de la Bălgrad, când au bătut Mihai Vodă război cu ungurii. Deci m-au prins niște sași. Deci au vrut să mă taie. Eu m-am rugat și am spus că sînt fecior Mogâldei. Deci nu m-au pierdut. De aci, eu am trimes carte la Andrieș din Bistrița; el au trimis la sași, de m-au cerșut. […] Și să afle aiastă scrisoarea mea sănătoși pe dumneavoastră de la Domnul, amin. Iscălesc feciorul vostru Cocrișel.”[7]

Un alt deținut, cu un alt statut social și cultural, care are o altă percepție asupra condiției de deținut în care a ajuns, a fost Petru Cercel. Acesta a lăsat posterității informații prețioase despre evenimentele prin care a trecut în timpul scurtei sale domnii în Țara Românească între anii 1583-1585, prin însemnările care au fost făcute de secretarul său Franco Sivori. În aceste însemnări se pot găsi detalii despre circumstanțele în care Petru Cercel se află aproximativ un an în diverse locuri de detenție în Transilvania, în care este ținut captiv de către principele Ștefan Bathory.

Vlad Boțulescu, logofătul de la Mălăești, este un alt deținut care își exprimă prin intermediul scrisului trăirile din perioada detenției, în secolul al XVIII – lea, într-o temniță

[4] Mircea Anghelescu, *Poarta neagră. Scriitorii şi închisoarea*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2013, p. 10
[5] *Ibidem*, p. 15
[6] *Ibidem* p. 17
[7] Reprodusă după Nicolae Iorga, *Scrisori de boieri, scrisori de domni,* ed. a II – a, Datina Românească, Vălenii de Munte, 1925, p. 48

nemțească. Scrierile acestuia au fost descoperite de Nicolae Iorga și menționate în *Studii de istorie și istorie literară*[8]. Logofătul Vlad, aflat în temniță, a tradus texte, precum *Viață a Sfântului Iosafat, Istorie de toată lumea.* Pentru cea din urmă, a întocmit o prefață, numită *Iubitului cititor,* în care a însemnat câteva impresii despre condiția sa de deținut și despre rezistența psihică pe care o are datorită scrisului și lecturii, a activității intelectuale pe care o desfășoară în temniță. Acesta speră, ca un real scriitor, că mesajul său exprimat prin intermediul scrisului, va ajunge în fața cititorilor: „aflându-mă eu la închisoare în țara nemțească, mi-au venit în gând această socoteală a datoriei ce s-au zis mai sus ce și eu a mă nevoi și a lucre după putința mea, spre folosirea vecinului, nădăjduind că va fi lucru bine primit […] am început și, cu ajutorul lui Dumnezeu am și sfârșit această istorie de toată lumea, tălmăcindu-o după limba nemțească într-a noastră limbă românească, socotind că nu de puțin folos va fi simpatrioților"[9]. Logofătul Vlad se află în închisoare timp de optsprezece ani, într-o singurătate apăsătoare, o perioadă de detenție petrecută în izolare. Mărturia suferinței sale este prima mărturie în limba română a unui deținut.

Un alt deținut care și-a scris memoriile despre chinurile indurate în perioada încarcerării sale și despre singurătatea din celulă, este Casanova de Seingalt. Mircea Anghelescu a tradus mărturisirea acestuia pe care a găsit-o în *Mémoires de J. Casanova de Seingalt écrits par lui-même,* astfel: „Acest sentiment este atât de puternic, încât am ajuns să doresc tovărășia unui asasin, a unui bolnav contagios, a unui urs. Singurătatea, când ești sub cheie, aduce disperarea…Dacă un literat în situația mea ar primi cerneală și hârtie, nenorocirea sa ar fi ușurată de nouă zecimi din povara ei."[10]

Spre deosebire de Casanova, Vlad Boțulescu a fost privilegiat, deoarece a beneficiat în timpul detenției sale de hârtie și de cerneală pentru a putea realiza traducerile sale. Acest lucru a estompat suferința și greutatea solitudinii: „încă mărturisesc adevărul că nu de puțină parigorie acest lucru mi-au fost de vreme ce, fiind eu atâția ani – ce acum al optsprezecelea curge – în strâmtoare închis, cu nimenea grăind și nici într-o parte cu nimenea corespondență având, cu greu puteam să trec vremea, ziua și noaptea singur, și drept aceia și cu scăderea sănătății…"[11]. În *Poarta neagră. Scriitorii și închisoarea*, Mircea Anghelescu menționează faptul că după Petru Cercel, Vlad Boțulescu este al doilea deținut roman despre care există „dovezi că își mângâia lungile zile de detenție nu doar cu cititul, ci și cu scrisul."[12]

Scopul acestei prezentări a primilor foști deținuți care și-au exprimat prin intermediul scrisului propriile trăiri din timpul detenției, este de a evidenția rolul primordial al activității intelectuale, care poate fi salvatoare, în cele mai vitrege momente: „găsesc mângâiere și refugiu în exercitarea actului propriu intelectualului adevărat: în citit și nu mai puțin în scris, care este întotdeauna o expresie a speranței ce trece dincolo de zidurile masive ale unei temnițe, simbol natural al sfârșitului, al morții"[13]

În secolul al XIX-lea, mărturiile despre condițiile de detenție, despre închisorile vrremii și despre caracterul haotic al sistemului juridic apar în scrierile călătorilor străini care au posibilitatea de a pătrunde mai ușor în țară și de a observa în detaliu aceste lucruri. În anul 1844, trece prin Țara Românească, gazetarul Stanislas Bellanger, care depune o mărturie categorică despre situația închisorilor din acea perioadă. Mărturia acestuia nu este exagerată, deoarece aceleași descrieri terifiante se regăsesc și în romanul lui Alecu Cantacuzino, *Serile*

[8] Nicolae Iorga, *Studii de istorie și de istorie literară*, partea I, în *Literatura și arta română,* vol. IV, 1900, pp. 17-28
[9] Mircea Anghelescu, *op. cit.,* pag 28
[10] *Ibidem* p. 29
[11] aceste informații sunt redate de Nicolae Iorga, în *Istoria literaturii române în secolul al XVIII – lea,* vol. I, Institutul de arte grafice și editura Minerva, București, 1901, pp. 509-510
[12] Mircea Anghelescu, *op. cit.*, p. 31
[13] *Ibidem,* p. 31

*de toamnă la ţară*, care a fost publicat în revista „România literară”, în anul 1855. Autorul romanului redă amintirile din tinerețe ale vecinului său de moșie, șătrarul Criță, care îi relatează un episod petrecut în timpul detenției sale.

În anul 1859, un călător anonim, probabil Vasile Boerescu, își publică impresiile sale despre diferite locuri folosite ca spații de detenție, în ziarul „Naționalul”. Mircea Anghelescu consideră că acesta a fost „poate primul publicist care așază problemele detenției și penitenciarelor din țară în perspectiva intereselor societății și a interesului public”[14].

În anii ’40 ai secolului XIX, este abordată tema romantică a condamnatului fără vină, de scriitori precum Cezar Bolliac în *Pedeapsa cu moartea,* Grigore Alexandrescu în *Ucigașul fără voie,* Heliade Rădulescu în *Moartea sau frații*. Cele trei poezii au aceeași sursă de inspirație, povestea unui tânăr care își ucide, din greșeală, soția care dormea lângă el. Mircea Anghelescu consideră că „închisoarea, ocna, cum i se spune cu un termen considerat atotcuprinzător, este un loc al damnării, un infern din care nu se iese și în care nu se poate găsi decât suferință și nedreptate, iar viața celor prinși în acest angrenaj este fără scăpare”[15].

Printre alți autori care abordează această temă, autori care descriu spațiile de detenție, se află și Panait Macri, care publică în fascicule romanul *Din fundul ocnelor*. Acesta este alcătuit, în mare parte, din reportaje din lumea spațiilor carcerale, o lume necunoscută, o lume cu dramele, suferințele și principiile ei.[16]

În timpul domniei lui Cuza, au fost diverși ziariști și scriitori satirici care au fost condamnați la închisoare. N. T. Orășanu este unul dintre aceștia și a scris un volum de însemnări din perioada detenției sale, numit *Întemnițările mele politice.*

Alexandru Macedonski a inaugurat în literatura română toposul carceral și a descris locul de detenție în poezia *Celula mea de la Văcărești*, care a fost publicată în ziarul „Telegraful”, după ce poetul a fost achitat. Acesta descrie impresiile pe care le-a avut la primul contact cu spațiul carceral: „Cât de tristă la intrare/ Îmi pare celula mea” și creează o „imagine dramatică a închisorii”, redată prin versurile: „Era rece, fioroasă,/ Cu plafondul ei boltit,/ Umedă, întunecoasă,/ groaznică de locuit”. Este prezentată condiția deținutului, presiunea psihologică a spațiului de detenție, starea de neliniște pe care o induce închisoarea în sine. În urma experienței carcerale, ia forma tiparului și o nuvelă care are în prim plan un câine care urlă în curtea închisorii, în fiecare seară, la aceeași oră, în amintirea stăpânului său care a fost încarcerat. Spre deosebire de poezie, care caricaturizează condiția deținutului, în această nuvelă sunt redate aspecte ale realității și limitările condițiilor de detenție: „Celulele deținuților sunt luminate prin câte o singură fereastră de temniță, foarte apropiată de tavan. Ușile sunt de lemn masiv și, în partea lor superioară, au câte o mica ferestruie spre a permite sentinelei să se uite înăuntru. Mobilierul este în general compus din câte un pat de fier și dintr-o mescioară, altceva nimic.”[17]

Primele experiențe ale detenției în regim politic le fac militanții socialiști și naționaliști din Basarabia care au activat în Rusia, în închisorile din străinătate. O primă victimă este I. Gherea, care după ce a fost deținut politic, a devenit un critic literar renumit. Acesta publică în 1910, în câteva pagini, broșura *Amintiri din trecutul îndepărtat,* în care sunt rememorate episoade importante ale răpirii și ale detenției sale. Acesta este stimult să publice de apariția unor amintiri ale foștilor deținuți care au trăit experiența exilului și a temnițelor rusești. Textul evidențiază frământările și suferințele cunoscute din literatura celor care au trăit experiența carcerală.

Schimbări majore apar în structura etnică, socială, culturală și demografică a României noi, după Primul Război Mondial. Pe acest spațiu nou al prăbușirii vechilor

[14] *Ibidem,* p. 41
[15] *Ibidem* p. 52
[16] Panait Macri, *Din fundul ocnelor, roman original,* București, 1904
[17] Alexandru Macedonski, *Cânele din Văcărești,* în „Alegătorul liber”, nr. 77 din 8 august 1875, p. 3

raporturi sociale, norme și valori morale, locul pe care îl ocupa spațiul de detenție și cei care au fost încarcerați, se schimbă. Arghezi scrie cu sarcasm, un articol publicat în anul 1944, articol în care subliniază faptul că „Pușcăria nu mai sperie pe nimeni, mai ales de vreo cincisprezece ani încoace. În orice stadiu și formă, ocnă, temniță grea, corecțională, lagăr, adaugă omului ceva și-l face mai simpatic […] Din evoluție în evoluție, pușcăria și-a pierdut de tot semnificația peiorativă, ajungând cel mai solid criteriu de selecțiune. Un om care n-a trecut prin pușcărie nu mai inspiră nicio încredere și nu mai pare bun de nimic."[18] În ziarele vremii încep să apară articole în care este descrisă mizeria de nedescris din spațiile de detenție, sunt prezentate condițiile inumane în care sunt ținuți cei privați de libertate. Reportajul „O zi la Jilava" apare în publicația „Chemarea", în anul 1920 și redă informații obținute de la un deținut care a fost condamnat la închisoare pentru dezertare.

Un alt scriitor consacrat care și-a scris memoriile în urma experienței trăite în detenție este Ioan Slavici. Acesta reprezintă un punct de tranziție între luptătorii politici din generația nouă, de după Primul Război Mondial. Slavici a fost condamnat și închis pentru prima data în anul 1888, la Vaț, în Ungaria, iar mai apoi, treizeci de ani mai târziu, a fost condamnat la închisoare din nou, în 1919. Acesta a rămas consecvent ideilor sale din tinerețe, și anume de a lupta pentru egalitatea politică a românilor din Transilvania, pentru neutralitate față de puterile centrale. În *Închisorile mele. Scrisori adresate unui prieten din altă lume,* Ioan Slavici își expune crezul său: „Nu poți să le ceri orbilor să zugrăvească, nici surzilor să cânte; nu mi se putea cere nici mie să-mi schimb convingerile după cum să se schimbe împregiurările"[19] Slavici a fost reținut împreună cu mai mulți ziariști și acest aspect l-a determinat să accepte mai ușor detenția „faptul că trăiește aceste neajunsuri între intelectuali funcționează la început ca o încurajare, ca un stimulant al solidarității"[20].

Mircea Anghelescu asociază trăirile intense ale lui Slavici, trăite în spațiul carceral, „fericirea" trăită prin redescoperirea sinelui, cu experiența trăită de Nicolae Steinhard în timpul detenției sale în închisorile comuniste: „Ca și Steihardt mai târziu, Slavici găsise în închisoare izvorul fericirii târzii al bătrâneților sale. Una dintre cauzele acestei împliniri este aceea că găsise aici oameni care împlineau așteptările sale din tinerețe, capabili să-și depășească propriul interes asumându-l pe al națiunii și al luptei pentru dreptate"[21].

Un alt scriitor care a fost condamnat la fel ca și Slavici și a fost trimis să-și execute pedeapsa în închisoarea Văcărești este Tudor Arghezi. Spre deosebire de Slavici, Arghezi își valorifică literar experiența carcerală. Volumul de versuri *Flori de mucigai, Poarta neagră* cu care va intra în istoria literaturii române sunt opere reprezentative pentru universul literar arghezian „Tudor Arghezi va rememora în *Poarta neagră* aceeași închisoare de la Văcărești, dar stilul său va fi unul grotesc-liric, înfățișând scene de moravuri cu cinism și ironie, stimulat de pitorescul penitenciar, oricât de demonizat, într-un fel de expresioniste *Flori de mucigai* în proză"[22].

Ruxandra Cesereanu afirmă că din punct de vedere literar și istoric, memorialistica românească despre experiențele carcerale trăite în spatele zidurilor groase și a ușilor închise, are doi înaintemergători reprezentativi: Ioan Slavici și Tudor Arghezi. Aceasta consideră că opera lui Slavici *Închisorile mele. Scrisori adresate unui prieten din altă lume* „atestă în Slavici un strămoș meritoriu al memorialisticii de detenție, deși scrierea sa este hibridă:

[18] În „Pușcăria", articol din decembrie 1944, în Tudor Arghezi, *Opere,* vol. IX, *Publicistică*, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2006, pp. 726-727
[19] Ioan Slavici, *Închisorile mele. Scrisori adresate unui prieten din altă lume,* în *Opere,* vol. IX, ediție îngrijită de C. Mohanu, note D. Vatamaniuc, Editura Minerva, București, 1978, p. 512
[20] Mircea Anghelescu, *op. cit.,* p. 109
[21] *Ibidem,* p. 111
[22] *Ibidem,* p. 95

jurnal, pamflet, comentariu politic, mărturie”[23] Slavici prezintă experiențele avute în închisorile de la Vaț și de la Văcărești.

Un alt scriitor reprezentativ pentru memorialistica detenției este C. Stere care realizează, în romanul său *În preajma revoluției*, o prezentare a spațiului carceral din Rusia: „Cu adevărat infernale sunt haltele închisorilor din drumul spre Siberia, la locul de deportare, prin intermediul cărora personajul lui Stere radiografiază lumea promiscuă a deținuților de drept comun”[24].

Memorialiștilor închisorii dinainte de instaurarea comunismului în România, se mai pot adăuga nume precum Zaharia Stancu sau Mircea Damian. În *Zile de lagăr,* Zaharia Stancu face mărturisiri despre un lagăr din perioada dictaturii lui Ion Antonescu. Mircea Damian își expune experiențele trăite în timpul a două perioade pe care le-a petrecut în închisoare. Prima detenție o expune în *Celula nr. 13* și „investighează închisoarea pe straturi sociale și de vârstă; el inventariază Văcăreștii ca pe un corpus social-administrativ, fiind interesat și de sintetizarea abjecției detenției. Scrisă sub formă de tablete, mărturia sa este vie și aspiră la un fel de fiziologie literară, împărțind lumea antitetic în săpâni (gardieni, „vătafi”) și deținuți.”[25] A doua detenție este expusă în *Rogojina*: „acum perspectiva se interiorizează, iar memorialistul renunță, parțial, la panorama exterioară; cea de-a doua detenție primește un sens funebru, deoarece autorul cunoaște un regim înăsprit”[26]

Ruxandra Cesereanu afirmă că Slavici, Arghezi, Stere, M. Damian, Z. Stancu sunt reprezentativi pentru „o epocă romantică încă a închisorii sau de un romantism al detenției”, spre deosebire de mărturisitorii moderni ai sistemului concentraționar comunist, N. Steinhardt, I. Ioanid, care aparțin unei etape noi, neorealiste.

## BIBLIOGRAPHY


Anghelescu, Mircea, *Poarta neagră. Scriitorii şi închisoarea*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2013

Arghezi, Tudor, *Opere*, vol. IX, *Publicistică*, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2006

Brombert, Victor, *La prison romantique*, José Corti, Paris, 1975

Cesereanu, Ruxandra, *Gulagul în conştiinţa românească. Memorialistica şi literatura închisorilor şi lagărelor comuniste*, ed. Polirom, Iaşi, 2005

Christie, Nils, *L'industrie de la punition. Prison et politique pénale en Occident*, traduit de l'anglais de Knut Sverre, Autrement, coll. „Frontières”, 2003

Iorga, Nicolae, *Studii de istorie și de istorie literară*, partea I, în *Literatura și arta română,* vol. IV, 1900

Macri, Panait, *Din fundul ocnelor, roman original*, București, 1904

Perrot, Michelle, *Les ombres de l'histoire. Crime et châtiment au XIXe siècle*, Flammarion, Paris, 2001

Slavici, Ioan, *Închisorile mele. Scrisori adresate unui prieten din altă lume,* în *Opere*, vol. IX, ediție îngrijită de C. Mohanu, note D. Vatamaniuc, Editura Minerva, București, 1978

Alexandru Macedonski, *Cânele din Văcărești,* în „Alegătorul liber”, nr. 77 din 8 august 1875


[23] Ruxandra Cesereanu, *op. cit.*, p. 95
[24] *Ibidem*, p. 95
[25] *Ibidem*, p. 96
[26] *Ibidem*, p. 96

# *THE READING OF HOLY BOOKS IN ROMANIAN INTERWAR NOVELS*

**Anca Pînzariu (Boldea)**
**PhD Student, University of Bucharest**

*Abstract: The work is about the reading scenes from Romanian interwar novels. The chapter Reading the Holy Books in Romanian Interwar Novels captures the fragments in which the characters of the novels read from the holy books.*

*Keywords: Romanian interwar novels, Bible, reading scenes, Judaism*

Ceea ce diferențiază perioada interbelică în literatura română de restul grupărilor culturale este faptul că în această perioadă au reușit să coexiste două curente literare de orientări opuse: modernismul și tradiționalismul românesc. Unul dintre principiile tradiționaliste constă în sublinierea rolului ortodoxiei, al credinței și al lui Dumnezeu.

În romanele interbelice, Biblia este cea mai des menționată carte sfântă, însă apar menționate și cărțile altor religii, precum Coranul și cărțile despre iudaism.

Personajele citesc:

- „Viața sfântului Vasile”,
- „Visul Maicii Domnului”,
- „Pavel între evrei”,
- „Evanghelia sfântului Ioan”,
- „Evhologiul”,
- „Psalmul 90”,
- „Viața sfinților”,
- „Apocalipsul”,
- „Apostolul”,
- cărțile Sfântului Augustin,
- „Barakhotul babilonian”,
- „Coranul”.

În romanul lui Ionel Teodoreanu, „**La Medeleni**”, Moș Gheorghe, un bătrân blând și evlavios, ține în cămăruța sa mai multe cărți sfinte. Într-o zi, îl vizitează Monica și Olguța, două fetițe curioase să descopere „bucoavnele rânduite pe masa de subt icoană”[1]. Fetițele se așază pe laviță, desfăcând fiecare Biblia cu „scoarțele afumate”[2], cu miros de busuioc. Moș Gheorghe ia loc pe un scăunel rotund la picioarele fetițelor și se pregătește să le citească din textele scrise în chirilică. O literă îi pare Olguței că „ardea roșie într-un chenar negru, ca o garoafă în pioasa ferestruică a unei mănăstiri”[3]. Vorbesc în șoaptă, ca la gura sobei.

Moș Gheorghe își pune ochelarii, își drege glasul, oftează și cuprinde Biblia în palme, dându-și capul pe spate cu solemnitate, după care începe să le citească fetițelor despre Isus:

„*«Și se duceau părinții săi în fiecare an la Ierusalim, la sărbătoarea Paștelor. Și când el a fost de doisprezece ani, suindu-se el la Ierusalim, după datina*

[1] Ionel Teodoreanu, *La Medeleni, Hotarul nestatornic, Drumuri*, Editura Z-Cris, București, 1993, p. 85.
[2] *Ibidem*.
[3] Ionel Teodoreanu, *La Medeleni, Hotarul nestatornic, Drumuri*, Editura Z-Cris, București, 1993, p. 86.

*sărbătoarei și sfârșindu-se zilele, când s-au întors ei, a rămas pruncul Isus în Ierusalim, fără ca Iosif și muma lui să știe»...*

Cu mâinile încrucișate pe genunchi, fetițele ascultau povestea...

*«Și neaflându-l, s-au întors la Ierusalim, căutându-l. Și după trei zile l-au aflat în templu, șezând în mijlocul învățaților, ascultându-i și întrebându-i. Și se mirau toți cei ce-l auzeau de priceperea și de răspunsurile lui.»*

(...)

- Moș Gheorghe, spune mai departe, șopti Monica.

*«Și văzându-l, s-au uimit, și a zis către el muma lui: «Fiule, de ce ne-ai făcut asta? Iaca, părintele tău și eu, îngrijiți fiind, te căutam...» Și a zis către dânșii: «Pentru ce să mă căutați? Au nu ați știut că mi se cade să fiu în cele ce sunt ale părintelui meu?» Dar ei nu au înțeles graiul care le-a vorbit»...*

(...)

*... «Și Isus creștea în înțelepciune și în vârstă și în har înaintea lui Dumnezeu și-a oamenilor.»*"[4].

După ce citește aceste pasaje, Moș Gheorghe își ridică ochii de pe Biblie, pentru a observa cele două fetițe. Remarca este poetică: „În căsuța moșului, subt ochii lui, trei copii creșteau împreună înaintea lui Dumnezeu, dar feriți de oameni... Și dintre ei numai unul, săracu, avea să moară pe cruce: copilul Domnului."[5].

„**Romanul adolescentului miop**", roman scris de Mircea Eliade, începe cu descrierea vieții de zi cu zi a adolescentului. Viața sa este plină de studii, lecturi și reflecții asupra lumii și a locului său în ea. Își petrece mare parte din timp citind și scriind. Reflectând la cărțile religioase, spune că pasiunea pentru știință îl face să se îndoiască de „adevărurile" biblice:

„orice Biserică îmi repugnă. Orice dogmă, pe care nu o pot înţelege şi explica, mă înfurie. Mi se pare ridicol să accept, după atâta trudă ştiinţifică, absurdităţi biblice şi grozăvii catolice. Dar dacă toate acestea nu sunt Biserica, după cum m-am convins că nu sunt Religia?

M-am apropiat de mistică în diletant. Am citit mărturisirile sfinţilor cum citeam mărturisirile oamenilor: din curiozitate. Am rămas întotdeauna un curios neodihnit, iar dacă aş ajunge vreodată călugăr, aş păstra în bibliotecă rafturile naturaliştilor şi colecţiile erotice."[6].

Analizând camerele femeilor din capitolul „Casa cu molii", romanul **"Cartea nunții**" de George Călinescu, Jim remarcă odaia Agepsinei. Încăperea este mai vastă și mai austeră. În cameră sunt sfeșnice, cărți bisericești cu scoarțe de piele înnegrită și cu miros de tămâie. Observă molitvelnice, agheasmatare și cărțile „*Viața sfântului Vasile, Visul Maicii Domnului.* Această din urmă cărticică avea paginile slinoase de prea multă lectură, căci tanti Agepsina, fiind mistică, o citea în fiece dimineață și în fiece seară, sperând, după sfatul fostului popă de la Udircani, să forțeze hotărârile sorții."[7].

Jim realizează care pagini au fost citite mai des, deoarece sunt mai negre decât celelalte, îndoite pe la colțuri și cu o iconiță ca semn de carte. Paginile, marcate cu o jurubiță, sunt scrise în chirilică și sunt despre logodnă, trădând dorința ascunsă a domnișoarei de aproape 60 de ani, Agepsina:

„«Pentru robii lui Dumnezeu (cutării), care acum se logodesc unul cu altul, și pentru mântuirea lor, Domnului să ne rugăm.

---

[4] *Ibidem*, pp. 86-87.

[5] Ionel Teodoreanu, *La Medeleni, Hotarul nestatornic, Drumuri*, Editura Z-Cris, București, 1993, p. 87.

[6] Mircea Eliade, *Romanul adolescentului miop*, Editura Cartex 2000, București, 2006, p. 128.

[7] G. Călinescu, *Cartea nunții*, Editura Minerva, București, 1982, p.105.

Pentru ca să se dea lor fii spre moștenire neamului și toate cererile cele către mântuire, Domnului să ne rugăm.

Pentru ca să li se trimeată lor dragoste desăvârșit pașnică și ajutor, Domnului să ne rugăm.

Pentru ca să se păzească și să se binecuvânteze ei într-un gând și credință tare, Domnului să ne rugăm.»”[8].

Mătușa Agepsina citește cărți sfinte, însă este preocupată și de semnele pe care le arată natura oamenilor, precum și de astrologie. Cartea „Viața sfântului Vasile cel nou” este veche și slinoasă. Tanti Agepsina o folosește atunci când caută răspunsuri și o deschide la întâmplare pentru a găsi rezolvarea:

„citi la întâmplare din trecerile Theodorei prin cele douăzeci de vămi ale văzduhului, mai mult șoptind, căci știa pe dinafară orice rând. Când ajunse la rândurile «Deci fiind eu așa, fără de nicio nădejde, iată, văzui doi îngeri luminați la chip, carii veniră la mine în chipul a tineri foarte frumoși, ale căror frumusețe nu iaste cu putință a o spune: fețele lor era prea luminate, ochii lor cu multă mângâiere privia, părul capului lor alb ca zăpada, hainele lor ca fulgerul, brâiele lor de aur și era încinși preste țâțe în cruciș», se uită cu mare eres la icoane și spre ușă, ca și când în prag ar fi putut să apară odată cu zorile, dinspre mormanele de zăpezi ale curții, cei doi îngeri luminoși, și se închină larg, cu punctuații la fiece umăr și cu o mică reverență.”[9].

În „**Pădurea spânzuraților**” (Liviu Rebreanu), Bologa este rănit pe front și ajunge la spital. Petre, un prieten, îi citește dimineața, după vizita medicală, „Visul Maicii Domnului”, ,,cu glas obosit de evlavie, și Bologa îl asculta fără a înțelege cuvintele, dar cu inima plină de o mulțumire caldă, moleșitoare...”[10].

Atunci când Apostol se logodește cu Ilona, preotul de citește „rugăciunile obișnuite, căutând să le înveșmânteze în cât mai multă evlavie și solemnitate.”[11].

Biblia este considerată cartea care alungă gândurile rele și tentațiile din mintea omului. În romanul „**Capra neagră**” de Emanoil Bucuță, doamna Henke, înspăimântată de cinematograf ca de lucrarea diavolului, cere Elsei să-i dea Biblia, pentru a citi o pagină și a se curăța:

„- Știi ce? zise doamna Henke. Să nu mai vorbim de cinematograf. Mi-e aproape frică de ce-aș putea să mai aud. Dușmanul mi-a intrat în casă. Dă-mi Biblia, Else. Să citim o pagină și să ne curățăm.”

Și a citit într-adevăr, bătrânește, cu tâmplele în mâini capitolul IX din *Evanghelia lui Ioan*, despre vindecarea orbului celui din naștere, verseturile 1 până la 12: «Și trecând Isus, au văzut pre un orb din naștere».”[12].

Romanul „**Roxana**”, scris de Gala Galaction, este plin de lecturi religioase. Romanul este alcătuit sub forma unor confesiuni epistolare ale părintelui Abel Pavel. Părintele citește în biserică, între lumânările aprinse. Citește: „Paulus unter den Juden” - Pavel între evrei (germ.) [13], „*Evanghelia* sf. Ioan.”[14], „Evhologiul” și „Psalmul 90”:

„*«O, Doamne, tu ne-ai făcut nouă scăpare în neam și în neam.*

[8] *Ibidem*, pp. 104-105.
[9] G. Călinescu, *Cartea nunții*, Editura Minerva, București, 1982, p. 180.
[10] Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*, Editura Eminescu, București, 1983, p. 80.
[11] *Ibidem*, p. 173.
[12] Emanoil Bucuță, *Capra neagră*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977, p. 115.
[13] Gala Galaction, *Roxana*, Editura Eminescu, București, 1976, p. 94.
[14] *Ibidem*, p. 113.

*Mai-nainte ca să se fi născut munții și mai-nainte ca pământul și lumea să fi luat făptură, din veac și până în veac, tu ești, o, Dumnezeule! Tu întorci pe om în pulbere și zici: Întoarceți-vă voi, fii ai oamenilor! O mie de ani înaintea ochilor tăi sunt ca ziua de ieri care a trecut și ca o streajă de noapte.*

*Tu îi faci să curgă neîncetat; ei sunt ca un somn de dimineață, ei sunt la fel cu iarba care trece: dimineața crește și înflorește, iar seara se vestejește și se usucă. Fiindcă mânia ta ne nimicește și iuțimea ta ne înspăimântă! Tu pui păcatele noastre înaintea ta și greșealele noastre cele mai ascunse înaintea feței tale; toate zilele vieții noastre se șterg întru mânia ta, și anii noștri îi sfârșim ca un suspin.*

*Zilele anilor noștri sunt șaptezeci de ani; la cei mai în putere: optzeci de ani; iar ceea ce este mai falnic în ei este osteneală și deșertăciune, căci se duc degrabă și noi zburăm.*

*O, de-am cunoște strășnicia mâniei tale și teama de aprinderea iuțimii tale! Învață-ne să socotim bine zilele noastre, ca să dobândim o inimă înțeleaptă! Întoarce-te, Doamne! Până când sta-vei departe? Fii îndurător cu robii tăi! Satură-ne dimineața de mila ta, ca să putem striga cu glas de bucurie și să ne veselim în toate zilele vieții noastre. Dă-ne atâtea zile de bucurie câte ne-ai dat de smerenie, atâția ani (de fericire) câți am văzut de nenorocire. Vadă robii tăi împlinirea lucrurilor tale, și slava ta să strălucească peste fiii lor! Și să fie harul Domnului-Dumnezeului nostru peste noi! Și fă să sporească lucrul mâinilor noastre! Lucrul mâinilor noastre fă-l ca să sporească!»*"[15].

În cadrul slujbelor, „Un protoiereu tenor a citit *Apostolul* cu acea măiastră bogăție de volute și de spații proprie cititului oriental. Mitropolitul a citit sf. *Evanghelie* jos și fără legănări."[16].

**Doctorul Taifun**, personaj în romanul cu același nume, scris de Gala Galaction, își dă seama că femeia de care este îndrăgostit îl înșală cu doi bărbați, iar fiecare dintre cei doi este asigurat că este tatăl copilului. Atunci când o cheamă pe aceasta la judecată, Hristotudorache, prietenul doctorului, amintește pasajul din Biblie cu femeia prinsă preacurvind. Oamenii decid să o omoare cu pietre, însă Isus le dă o învățătură. Cel care se știe fără de păcat este rugat să arunce primul cu piatra. Cum niciun om nu e fără de vină, femeia scapă teafără.

„- Doamnă, o singură pravilă, o singură dreptate și un singur judecător sunt în stare să se rostească valabil în cazul dv. Iată pravila aci și iată paragraful care vă privește.

Și Hristudorache citi, cu singulară și comunicativă solemnitate:

*«...Fariseii și cărturarii aduseră pe o femeie prinsă în preacurvie, și punând-o la mijloc, grăiră către Isus: «Învățătorulule, această femeie a fost prinsă asupra faptului de preacurvie. Moise ne-a poruncit, în lege, pe unele ca acestea să le omorâm cu pietre. Dar tu ce zici?» Aceasta o ziceau ca să-l ispitească și ca să aibă ce cleveti împotriva lui. Ci Isus s-a aplecat jos și scria cu degetul pe pământ. Ei însă stăruiau cu întrebarea lor. Atunci el s-a ridicat și le-a zis: «Care dintre voi este fără de păcat să arunce cel dintâi piatra asupra ei».*

*Și din nou s-a aplecat jos și scria pe pământ. Când au auzit aceasta, mustrați de cuget, au ieșit unul câte unul, începând de la cei mai bătrâni și până la cel din urmă, și a rămas Isus singur și femeia stând la mijloc. Ridicându-se Isus și nevăzând pe nimeni, fără numai de femeie, a întrebat-o: «Femeie, unde sunt pârâșii tăi? Nu te-a*

[15] Gala Galaction, *Roxana*, Editura Eminescu, București, 1976, p. 83.
[16] *Ibidem*, p. 115.

*osândit niciunul?» Ea răspunse: «Niciunul, Doamne». Atunci Isus i-a zis: «Nu te osândesc nici eu. Du-te, de acum să nu mai păcătuiești»»*(Ioan. VIII, 3-11).”[17]

În romanul „**Nopți la Ada-Kaleh**” (Romulus Dianu), turcii citesc „Coranul”. Primarul remarcă o frază din cartea sfântă, pe care simte să o împărtășească cu ceilalți: „Uite, bunăoară, eu, primarul, am citit, în *Coran*, că acela cu parale multe să împrumute celui sărac, fără nicio dobândă.”[18].

Hans, din același roman, învață limba latină pentru a desluși singur viețile sfinților, „după care să-și călăuzească viitorul.”[19].

Evantia, din romanul „**Europolis**” de Jean Bart, descoperă plăcerea cititului atunci când este fermecată de legendele din „Viața sfinților”. Curând, trece „de la cărțile religioase la literatura romanelor, mai mult sau mai puțin inocente, pe care le devora, luându-le adesea pe ascuns din biblioteca școalei.”[20].

În romanul „**Comoara regelui Dromichet**”, scris de Cezar Petrescu, are loc un mare incendiu, incendiu din care doar evanghelia scapă de foc, ca semn al puterii dumnezeiești: „Se afla și trupul părintelui Toma, înfășurat în odăjdii, cu evanghelia cruțată de flăcări pe piept și ridicată de domnul prefect Emil Sava, să o păstreze la loc de cinste în biblioteca sa vastă cu geamuri de sticlă”[21].

Haim, evreul, pendulează mereu între cârciumă și cartea de rugăciuni, din care citește în încercarea de a-și găsi liniștea: „Haim se mișca pe-atunci, stângaci între un Dumnezeu evreu și o întreagă ladă de visuri păgâne, - între cartea de rugăciuni, ebraică, și cârciuma de cartier, cu vin abundent pentru gâtlejul lui sărac”[22].

Evreul Israel ben Mozes din romanul „**Rabbi Haies Reful**” de Petru Manoliu, este învățător de ebraică. Citează, într-o discuție cu un elev de-al său, din „Barakhotul babilonian”[23], o carte de rugăciuni, menționând că atunci „Când te rogi, trebuie să știi în fața cui te afli.”[24]. În sinagogă, atunci când cartea este atinsă cu fruntea de credincioși, aceștia țipă din tot sufletul: „-Dumnezeule! Dumnezeule!”[25].

Cărțile sfinte reprezintă un refugiu pentru sufletele chinuite de îndoieli: „Atunci dădea fuga și se afunda în textele sfinte.”[26]. Israel ben Mozes citește și se roagă toată ziua. Le interzice învățăceilor săi să citească altceva decât cărțile sfinte.

Adeodatus, personaj în romanul „**Adam și Eva**” de Liviu Rebreanu, citește cărțile sfinte pentru a-și găsi liniștea și echilibrul sufletesc. Cărțile laice i se par tulburătoare pentru spirit. Ele deschid ferestre spre o altă viață, plină de ispite și de păcate. De aceea se întoarce mereu la cartea religioasă, ca la o insulă unde se simte în siguranță. Doarme la căpătâi cu „*Apocalipsul* (...). Cu cât citea mai sârguincios, cu atât cuvintele întunecate i se înfățișau ca

[17] Gala Galaction, *Doctorul Taifun*, Editura Eminescu, București, 1976, p. 202.
[18] Romulus Dianu, *Nopți la Ada Kaleh*, Editura Vinea, București, 1990, p. 43-44.
[19] Liviu Rebreanu, *Adam și Eva*, Ed. I, Liviu Rebreanu, București, 2019, p. 193
[20] Jean Bart, *Europolis*, Editura Minerva, București, 1985, p. 59.
[21] Cezar Petrescu, *Comoara regelui Dromichet*, Editura Helicon, Timișoara, 1993, pp. 209-210.
[22] Isac Peltz, *Horoscop*, Editura Cugetarea, București, 1932, p. 163.
[23] Petru Manoliu, *Rabbi Haies Reful*, Editura „Națională Ciornei” S.A., București, f.a., p.151.
[24] *Ibidem*.
[25] Petru Manoliu, *Rabbi Haies Reful*, Editura „Națională Ciornei” S.A., București, f.a., p.150.
[26] *Ibidem*, p.148.

niște lumini strălucitoare. Compara cele ce auzea că se petrec în lume cu prevestirile din cartea sfântă și se cutremura de orbirea celor ce nu vor să vadă."[27].

Arhiepiscopul Willegis sfătuiește oamenii să citească „mai cu luare-aminte cărțile sfinte și să-și alunge din suflet îngrijorarea"[28].

Duhem, admirator al științelor în general, autodeclarat ateu, are o latură profund religioasă, pe care și-o manifestă doar acasă. El este un bun catolic, respectând un ritual săptămânal- „în fiece duminecă după-amiazi, citea cu glas tare *Biblia,* spre bucuria soției sale."[29]. Este convins de discursul lui Robespierre care se sfârșește cu butada lui Rousseau „că, dacă Dumnezeu n-ar exista, ar trebui inventat."[30].

În romanul „**Interior**" de Constantin Fîntîneru, în camera plină cu șoareci a lui Călin Adam, Toma Duțu citește din evanghelie. Cei doi citesc un pasaj din evanghelia lui Ioan, din Noul Testament:

> „Între farisei era un om cu numele Nicodim, un fruntaș al Iudeilor. Acesta a venit la Isus noaptea și i-a zis: *Învățătorule, știm că ești un Învățător venit de la Dumnezeu; căci nimeni nu poate face semnele pe cari le faci tu, dacă nu este Dumnezeu cu el.* Drept răspuns, Isus i-a zis: *Adevărat, adevărat îți spun că dacă un om nu se naște din nou, nu poate vedea împărăția lui Dumnezeu.* Nicodim i-a zis: *Cum se poate naște un om bătrân? Poate el să intre a doua oară în pântecele mamei sale și să se nască?* Isus i-a răspuns: *Adevărat, adevărat îți spun că dacă nu se naște cineva din apă și duh nu poate să intre în împărăția lui Dumnezeu. Ce este născut din carne este carne și ce este născut din duh este duh. Nu te mira că ți-am zis: Trebuie să vă nașteți din nou: Vântul suflă încotro vrea și-i auzi vuietul, dar nu știi de unde vine nici încotro merge. Tot așa este cu oricine este născut din Duhul.*"[31].

Boierul Cornățeanu din romanul „**Ne leagă pământul**" de Sylvius Rolando este în căutarea fericirii. Găsește răspunsul într-o povestire pentru copii, extrasă din Biblie. Este pilda samariteanului milostiv:

> „Un om se întorcea de la Ierusalim la Iericho și a căzut între tâlhari, care dezbrăcându-l și rănindu-l s-au dus, lăsându-l abia viu. Și din întâmplare, se ducea un preot pe acea cale și văzându-l a trecut pe alături. Asemenea un Levit venind la acel loc și văzându-l a trecut pe alăturea. Iar un Samaritean mergând pe cale, a venit la el și văzându-l i s-a făcut milă și apropiindu-se, i-a legat rănile, turnându-i untdelemn și vin."[32].

Are revelația fericirii cu ajutorul Bibliei, cartea cărților. Concluzia boierului Cornățeanu este că fericirea n-o găsești cucerind fericirea altuia, ci oferindu-i din prinosul fericirii tale. Fericirea viitorului trebuie să fie ajutorarea celui slab.

Bucul, din romanul „**Corigent la limba română**" de Ion Minulescu, descoperă, citind cărțile sfinte, că „dacă știi să citeşti cărţile sfinte şi printre rânduri, înveţi că adevărata fericire pământeană este să te poţi lepăda la timp de ai tăi şi de tine însuţi, sau, cum s-ar zice în stilul evanghelic: să n-aştepţi niciodată să cânte cocoșii de trei ori!..."[33].

---

[27] Liviu Rebreanu, *Adam și Eva*, Ed. I, Liviu Rebreanu, București, 2019, pp. 198-199.
[28] *Ibidem,* p. 201.
[29] Liviu Rebreanu, *Adam și Eva*, Ed. I, Liviu Rebreanu, București, 2019, pp. 219-220.
[30] *Ibidem,* p. 237.
[31] Constantin Fîntîneru, *Interior,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981, pp.89-90.
[32] Sylvius Rolando, *Ne leagă pământul* , Editura Literară a Casei Școalelor, București, 1926, p.86.
[33] Ion Minulescu, *Corigent la limba română*, Editura MondoRo, București, 2013, p. 16.

**BIBLIOGRAPHY**

**BIBLIOGRAFIA CAPITOLULUI**


1. Bart, Jean, *Europolis*, Editura Minerva, București, 1985.
2. Bucuță, Emanoil*, Capra neagră*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977.
3. Călinescu, George, *Cartea nunții*, Editura Minerva, București, 1982.
4. Dianu, Romulus, *Nopți la Ada Kaleh*, Editura Vinea, București, 1990.
5. Eliade, Mircea, *Romanul adolescentului miop*, Editura Cartex 2000, București, 2006.
6. Fîntîneru, Constantin, *Interior*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.
7. Galaction, Gala, *Roxana*, Editura Eminescu, București, 1976.
8. Manoliu, Petru, *Rabbi Haies Reful*, Editura „Națională Ciornei" S.A., București, f.a..
9. Minulescu, Ion, *Corigent la limba română*, Editura MondoRo, București, 2013.
10. Peltz, Isac, *Horoscop*, Editura Cugetarea, București, 1932.
11. Petrescu, Cezar, *Comoara regelui Dromichet*, Editura Helicon, Timișoara, 1993.
12. Rebreanu, Liviu, *Adam și Eva*, Ed. I, Liviu Rebreanu, București, 2019.
13. Rebreanu, Liviu, *Adam și Eva*, Ed. I, Liviu Rebreanu, București, 2019.
14. Rebreanu, Liviu, *Pădurea spânzuraților*, Editura Eminescu, București, 1983.
15. Rolando, Sylvius*, Ne leagă pământul* , Editura Literară a Casei Școalelor, București, 1926.
16. Teodoreanu, Ionel, *La Medeleni, Hotarul nestatornic, Drumuri*, Editura Z-Cris, București, 1993.

# *THE CRISIS OF THE SELF IN ÉVA HEYMAN'S HOLOCAUST DIARY*

**Carmen-Ancuța Morari**
**PhD Student, „Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca**

*Abstract: Along with the numerous studies and public discourse about the Holocaust, the overarching theme of cultural memory is brought back into discussion, under various representations. In the post-totalitarian period, in the foreground are the ego-documents, precious tools for the analysis of totalitarianism. The personal notebook becomes the mirror of the inner earthquakes of the diarist, who became a victim of anti-Jewish persecution. Éva Heyman from Oradea leaves a diary about life before the war and the chaos that followed the concentration in the ghetto. Our point of interest is the mechanisms of resistance to the horrors of the Horthy Holocaust, but also the ways in which the „radical evil" of Nazi politics tries to systematically destroy the human being. The thirteen-year-old girl's life story and unprecedented terror will be analyzed from the narrative theory of the self. The diary becomes a familiar place where the diarist tries to preserve his deep self. But she loses the bet with her freedom and then with her life, the diary being interrupted three days before the tragic deportation to Auschwitz.*

*Keywords: Éva Heyman, diary, identity, antisemitism, ghetto, horthyst Holocaust, cultural memory*

În mod obișnuit, folosim termenul de „Holocaust" ca nume pentru un eveniment specific, uciderea și încercarea de exterminare a evreilor europeni în cel de-al Doilea Război Mondial de către al Treilea Reich și aliații săi. Dacă inițial a fost considerat doar una dintre numeroasele catastrofe ale secolului al XX-lea, în prezent e definit de mulți cercetători (Hannah Arendt, Saul Friedländer etc.) drept cea mai radicală formă a genocidului din istorie. În mod paradoxal, odată cu trecerea timpului atenția se îndreaptă tot mai mult spre trecut, crescând interesul pentru memorie, traumă și victimele supraviețuitoare.

Holocaustul a ajuns să fie un simbol anistoric al răului, al unui „rău sacru". În prezent, în multe țări există există catedre universitare dedicate temei, memoriale, muzee, monumente, ceremonii comemorative, expoziții, lucrări artistice, film, teatru și literatură inspirate de acei ani cutremurători. Inevitabil, reprezentarea unui astfel de subiect are un caracter multidiscplinar. Acest eveniment este pe larg dezbătut de o serie de discipline, de la istorie, politică și filozofie până la literatură și sociologie. Dialogul acestor domenii, provocările și dezbaterile unice continuă să modeleze interpretările, să arate direct efectele practice, dar și implicațiile etice . Pare că este mai multă asumare ca niciodată, responsabilitatea față de trecut făcându-se tot mai vizibilă prin obiecte și locuri ale memoriei.

Odată cu postmodernitatea care aduce cu sine și o diversitate metodologică în cercetare, Holocaustul este pus într-o lumină nouă, majoritatea specialiștilor recunoscându-l drept eveniment unic în istorie. Pe de altă parte, Tim Cole vorbește despre suprasaturația acestui subiect care a invadat tot spațiul cultural, prin feluritele sale reprezentări[1] care vând foarte bine, în timp ce Norman Finkelstein arată cum unele episoade au fost denaturate pentru a servi unor scopuri ideologice și politice[2].

Interesul românesc pentru Holocaust s-a dezvoltat treptat, deoarece mult timp a fost greu de înțeles semnificația acestuia. Dacă înainte de '89, ororile celui de-al Doilea Război

[1] Tim Cole, *Selling the Holocaust: From Auschwitz to Schindler: How History is Bought, Packaged, and Sold,* Editura Routledge, New York , 1999, p.2.
[2] Norman Finkelstein , *The Holocaust Industry: Reflections on the Exploitation of Jewish Suffering* , Editura Verso, Londra, 2003.

Mondial au fost minimizate sau ignorate în cercetările autohtone, după revoluție apar tot mai multe studii dedicate acestui subiect (Florin Constantiniu, Neagu Djuvara, Dinu C. Giurescu, Ioan Aurel Pop), dar care oferă mai degrabă analize descriptive ale fenomenului totalitar, cercetările făcându-se vinovate de ceea ce Ana Bărbulescu înțelege prin „miopie mnemonică". Treptat, studiile publicate în ultimele două decenii (Radu Ioanid, Jean Ancel, Vladimir Solonari ș.a) restabilesc și corectează memoria publică despre ce s-a întâmplat cu adevărat în acele decenii.

În exegeza literară, Mihai Iovănel atrage atenția că studiul anilor '30-'40 a fost minimizat sau evitat: „Dacă lumea culturală românească era pregătită să primească și să proceseze memoria anilor '50 și '80 comuniști (metaforizabilă prin dubletul Închisori & Frig), ea era sensibil mai inaptă să asume (intelectual, întrucât trecerea timpului eliminase în bună parte, prin moartea protagoniștilor, problema contingent-penală a unor culpe individuale și concrete) memoria victimelor antisemitismului românesc din perioada interbelică și belică. Paradoxul acestui proces e parcursul lui comunist: comunismul şi-a criticat propriile erori (din anii '50, dar şi ulterioare), dar a ales să păstreze tăcerea asupra rolului jucat de România în Holocaust"[3].

Astfel, după anii '90 oamenii au devenit mai interesați de propria lor identitate, încercând să se definească prin memorie și prin studiul istoriei. Apare dorința de asumare și de împăcare cu trecutul, pentru a obține un sentiment de identitate istorică. Holocaustul devine un eveniment central prin care oamenii își puteau defini identitatea. Vocile s-au multiplicat și a început să se acorde un mai mare interes traumelor Holocaustului.

Ce sunt textele autobiografice dacă nu „obiecte" ale memoriei, urme lăsate, unele găsite, altele pierdute definitiv, care dau glas fiorului și groazei antisemitismului?

Odată cu comemorarea victimelor Holocaustului, în ultimele două decenii s-au publicat tot mai multe jurnale, fie în format digital, disponibile pe diverse site-uri, fie sub formă de cărți, unele publicate de către rude, altele în ediții atent realizate.

Spre deosebire de memorii și autobiografii care reconstituie povești de viață, jurnalele înregistrează întâmplări zilnice, fără beneficiul retrospecției, decât foarte rar, descriind evenimentele pe măsură ce se desfășoară.

Considerat un gen neomologat de numeroși cercetători care fie au creat un portret negativ jurnalului (discontinuu, lacunar, aluziv și uneori redundant), fie l-au exclus total din câmpul literaturii, în prezent jurnalul nu mai este considerat un text marginal, fiind mai degrabă o scriere valoroasă.

Jurnalul începe să fie studiat în anii '50, la început fiind preferate scrierile oamenilor de cultură, deja celebri, interesul pentru jurnalul personal, al omului obișnuit, câștigând teren în anii '70. Odată cu studiile lui Hocke, Raph-Rainer Wuthenow și mai târziu, Philippe Lejeune, Francoise-Simonet Tennant, Michel Braud etc. principalele caracteristici ale jurnalului autentic devin aspectul brut, anticalofilia și lipsa retușului.

Pornind de la studiile lui Gusdorf, Michele Leleu și Gustav Renè Hocke care remarcă interdependența dintre evoluția jurnalului, a discursului despre *eu*, și schimbările social-politice, am putut observa popularitatea jurnalelor din perioada celor două războaie mondiale, mai ales în centrul și estul Europei, între anii 1933 şi 1945. Literatura de specialitate îl numește *jurnal de mărturie* (Alexandra Garbarini), *jurnal al persecuției* (Gershon Shaked), *jurnal în conflict politic* (Batcheba Amos), iar în literatura română, *jurnal al crizei* (M. Mihăieș).

Evreii și-au folosit jurnalele pentru a-și înregistra viața de zi cu zi sub persecuția nazistă, așteptând sfârșitul războiului cu un amestec de speranță și disperare. Unii diariști și-

[3] Mihai Iovănel, *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2017 p. 83.

au folosit jurnalul pentru a mărturisi nu numai teroarea propriei vieți, ci și viețile și suferința altora. Unii au consemnat în acest caiet personal pentru a-i aminti pe cei care au fost uciși. Dar toți și-au folosit scrisul ca pe o modalitate de a lăsa drept testament „urme" ale lor: „Jurnalul poate depăşi planul de mărturisiri semi-confidenţiale şi poate deveni, ca poezia, ţipăt. El poate să nu fie un refugiu, ci o tribună, o isbucnire, un discurs permanent, o viaţă care se ridică ea însăşi la intensităţi dramatice, la intensităţi semnificative. Jurnalul poate exprima admirabil, - tot ceea ce este, ţipat, scrîşnit, trăit"[4].

Jurnalele cu un filon istoric constituie mărturii semnificative despre anumite evenimente. Diaristul se prezintă mai întâi ca un martor subiectiv care observă întâmplările sau participă direct la ele. Uneori ele pot mixa amintiri, memorii, autobiografie, scrisori și decupaje de presă, rezultatul fiind o scriere subiectivă hibridă, greu de definit.

Un statut aparte îl au jurnalele copiilor. Scrierea Evei Heyman s-ar înscrie în ceea ce Philippe Lejeune numește „jurnal al adolescentei". O scriere tipică acestei vârste, așa cum o demonstrează creatorul pactului autobiografic în *Le moi des demoiselles: enquête sur le journal de jeune fille*, jurnalul disciplinează viața de zi cu zi a fetelor. Cu un conținut situat între *le dedans* și *le dehors*, adică între discursul despre sine și cel despre lume, observăm oscilarea între cele două spații sau supremația unuia dintre ele, în funcție de momentul scrierii.

Putem presupune că fiind o fată educată și dintr-o familie aleasă, Éva a auzit de moda jurnalelor. Nu știm dacă debutul scrierii lui a fost declanșat de evenimentele exterioare, precum Al Doilea Război Mondial, sau a fost mai mult un moft, specific vârstei, fata descoperind în jurnal cel mai bun prieten. Dincolo de tragedia colectivă pe care o evocă, regimul lui Horthy din Transilvania de Nord, jurnalul prezintă și însemnări despre clișeele condiției feminine, despre familie, dragoste, prietenie dar și rivalitate.

Originalitatea jurnalului derivă din imperativul care-l face pe diarist să apuce calea scrisului, diferit de la un diarist la altul, dar, în special, din noutatea enunțului pe care o aduce fiecare înregistrare. Aflându-se în situații limită, contextul se poate schimba în câteva ore.

Dacă în general, rolul jurnalului intim la acea vârstă era de a marca un „rit de trecere" (Valérie Raoul), subliniind evoluția diaristului dintr-o ființă fragilă într-una autonomă și independentă, trecerea lui de la copilărie spre maturitate, în anii de război, apare și o altă miză, aceea de a depune mărturie despre ororile suferite: „Bearing witness is an aggressive act. It is born out of a refusal to bow to outside pressure or to repress experience, a decision to embrace conflict rather than conformity…"[5]

Deși la nivel tematic seamănă prea puțin cu textele celebre ale genului, caietul lăsat de Éva Heyman poate fi considerat un adevărat jurnal în sensul „tradițional" al termenului, întrucât îi respectă particularitățile: pactul cu Chronos este întărit, dacă nu zilnic, totuși periodic, efectul de simultaneitate este obținut prin folosirea indicativului prezent, iar spontaneitatea este susținută de frecvența elipselor la persoana întâi, care trădează dizinvoltura acestei fete inteligente și sensibile. Jurnalul devine confidentul adolescentei vreme de numai trei luni, răstimp în care aceasta detaliază viața ei.

Nu caracteristicile literare îi conferă valoarea, ci creația din universul diaristei în care se descoperă acea structură de existență, amintită de Roland Barthes. Formele diferite, voluntare sau accidentale, pe care le ia eul conturează un (auto)portret al copilei care visa să devină reporter când va crește mare.

Pornind de la ideea că scriind într-un jurnal își spui de fapt povestea personală, fragmentele unindu-se și formând un întreg, vom analiza identitatea narativă a personajului

[4] Eugen Ionesco, „Scrisori din Paris", în *Viața Românească*, 1939 , nr. 12, p.100.

[5] „A depune mărturie este un act agresiv. Se naște dintr-un refuz de a se înclina în fața presiunii exterioare sau de a reprima experiența, o decizie de a îmbrățișa conflictul mai degrabă decât conformarea..."; Kalí Tal , *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma,* Editura Cambridge University Press,Cambridge 1996, p. 7.

Éva Heyman, așa cum se constituie ea de-a lungul celor trei luni în care consemnează în caiet, apelând la studiul lui Paul Ricoeur, „Sinele ca un altul".

Cei doi poli ai identității narative sunt sinele *idem*, constant în timp, şi sinele *ipse,* care e schimbător. Identitatea *idem* e constituită, potrivit lui Ricoeur, de totalitatea trăsăturilor de caracter și a ideilor personajului, care rămân neschimbate. Polul *ipse* indică diferența, schimbarea în raport cu sine, respectiv în raport cu ceilalți.

În ceea ce privește jurnalul personal, vom înțelege prin componenta *idem* acele trăsături de personalitate și principii stabile pe care personajul le are sau și le-a însușit, acel *eu profund* de care amintea Proust, și pe care vrea să-l păstreze cu orice preț, în ciuda dictaturii extreme. Componenta *ipse* e semnificativă pentru a vedea evoluția și transformarea adolescentei din Oradea, odată cu măsurile antisemite impuse care, practic, reconfigurează viața fiecărui evreu. Metodele și strategiile prin care fetița se transformă sau se adaptează unor evenimente fără precedent, respectiv modul în care ea relaționează cu polii puterii atunci când e obligată să își recontextualizeze existența întregesc (auto)portretul protagonistei.

Născută în Oradea în 13 februarie 1931, având cetățenie română inițial, iar ulterior maghiară, Éva făcea parte dintr-o famile de evrei asimilați. Atât părinții cât și bunicii erau oameni de vază din Bihor. Tatăl ei, Béla Heyman, era arhitect și provenea din straturile superioare ale societății. Familia Heyman deținea un hotel, un cinematograf, magazine și apartamente. După divorțul părinților, Eva rămâne în grija bunicilor din partea mamei, care dețineau o farmacie. Cu standarde de viață ridicate, familia Racz (original Rosemberg) avea ajutoare: bucătareasa Mariska și o guvernantă pe nume Juszti, care fusese și guvernanta lui Ágnes, mama Evei. Respectul de care se bucura această familie în oraș se datora și străbunicului Évei, Dr. Sándor Rosenberg, primul rabin neolog din Oradea între anii 1868-1876.

De profesie farmacistă, Agi se căsătorise în 1937 cu maghiarul Béla Zsolt (născut Steiner), un reputat jurnalist și scriitor socialist, cei doi alegând să emigreze în Franța. Odată cu invadarea Poloniei de către Hitler, se mută la Budapesta pentru a fi mai aproape de Eva. Viața lor se complică în urma restricțiilor adoptate în 1939, în urma cărora Béla nu mai poate publica cu numele propriu, scrierile sale radicale fiind interzise cinci ani mai târziu.

Trăind într-o comunitate de evrei asimilați, Eva nu a crescut cu tradițiile evreiești. Bunicii ei au renunțat la vechiul nume Rosemberg înlocuindu-l cu Racz, iar Bela Heyman s-a convertit la catolicism. Consemnările din jurnal arată că în mentalul colectiv al familiei „arienii " erau un simbol al civilizației superioare: „There must have been a lot of talk in the Racz Heyman clan about „Aryan" versus „Jewish" looks. Eva did not expect to lose her blessed Aryan looks"[6]. Fetiței i se părea ca atât ea, cât și tatăl ei au o frumusețe aparte, apropiată de cea a arienilor: „tăticul meu arată ca un arian. Este la fel de zvelt, înalt și are ochii albaștri". Se supără când aude că ea și-ar putea pierde această calitate: „Am auzit, din întâmplare [...] că eu, acum, sunt un copil foarte frumos, dar când voi fi mare mi se vor contura trăsăturile rasei mele. Eu nu cred" (p. 46). Ea visa să se căsătorească cu un „englez arian", fiind dezamăgită inițial când se îndrăgostește de Pista, un adolescent evreu și creol.

Éva începe jurnalul chiar de aniversarea celor treisprezece ani, în 13 februarie 1944, o zi fericită, cu multe daruri, dar cu mai puțini prieteni în jur „ca să nu poată spune arienii că evreii huzuresc"(p. 45). Tipic unei adolescente, fata face inventarul cadourilor primite, care nu sunt deloc puține, dar subiectul central al primelor consemnări este absența mamei, a lui Ági, așa cum obișnuia fetița să o numească: „Este prima mea zi de naștere, la care ea n-a venit" (p. 43).

[6] „Trebuie să se fi vorbit mult în familiile Racz și Heyman despre aspectul „arian" versus cel „evreiesc". Eva nu se aștepta să-și piardă fizionomia ariană sacră"; Jacob Boas, *We are witnesses, Five Diaries of Teenagers Who Died in the Holocaust,* Editura Henry Holt and Company, New York, 1995, p.123.

Așa cum remarcă numeroși teoreticieni ai genului, nevoia de a scrie un jurnal apare deseori ca o soluție de a pansa o rană încă deschisă. Jurnalul te ajută să-ți găsesti direcția, să procesezi mai ușor un eveniment traumatizant. Deși a crescut în casa bunicilor materni unde a fost iubită și protejată, mutarea mamei produce multă durere, subiect care devine un laitmotiv al însemnărilor sale. Divinizându-și noul soț, Agnes alege să îl urmeze peste tot, ziaristul devenind centrul preocupărilor sale. Noul rol pe care și-l asumă o îndepărtează de fiica ei, care încă mai suferea după divorțul părinților ei, așa cum notează ea în caietul ei intim.

Deși i se părea uneori că mama ei îl iubește mai mult pe „unchiul Béla", cum îi plăcea ei să i se adreseze, acesta îi era drag și îl respecta pentru inteligența sa, pentru că „știe multe, mai multe decât pe oricine altcineva pe care îl cunosc." Cu un ton grav își reamintește suferința pe care a îndurat-o jurnalistul atunci când a fost concentrat în Ucraina în 1942. În detașamentele ucrainiene de muncă, evreii erau obligați să repare drumurile, podurile și să distrugă minele. Cel de-al doilea soț al lui Agi a fost umilit de către superiori, apogeul durerii sale fiind captivitatea într-o închisoare din Budapesta.

Plină de viață, jucăușă și o fină observatoare a lumii înconjurătoare, Éva s-a bucurat de multe privilegii. Având acces la o educație aleasă, tânăra este o elevă strălucită, vorbește trei limbi străine și practică hobby-uri diverse: atletism, înot, mersul cu bicicleta etc. Ea nu a fost expusă ideologiei, fiind protejată de familia ei, care vorbea în șoaptă seara, când Éva se prefăcea că nu-i aude. Fiind abia un copil, ea va face cunoștință și va înțelege ideile politice treptat, din discuțiile cu părinții și bunicii ei.

Influența ideilor familiei asupra Évei este evidentă în înregistrarea din 14 februarie, 1944, când fata reproduce vorbele mamei ei:„după ea nici rușii nu mint, și nici «Vocea Americii», numai posturile de radio germane și maghiare mint" (p. 49). Fetița are încredere în judecata mamei ei, care e capabilă să citească printre rânduri și să înțeleagă distincția dintre propagandă și dezinformare. În alt paragraf din aceeași dată fata arată cum evreii erau conștienți parțial de ceea ce li se pregătea: „Mulți spun că și aici vor fi bombardamente, la fel ca în Germania" (p .49). Cu o gândire încă naivă, departe de a înțelege ideologia, pentru ea oamenii se definesc prin faptele pe care le fac. Polonia devine și aici, la fel ca în multe jurnale evreiești, sinonimă cu spațiul apocaliptic în care germanii fac rău. Chiar dacă nu înțelege politica, în 26 februarie se declară împotriva extremei drepte: „îți promit, Micul meu Jurnal, că nu voi fotografia niciun om de dreapta, căci îi voi urî pe toți cât voi trăi" (p. 61).

Observăm ură în vorbele ei, chiar dacă nu înțelegea pe deplin ce se întâmplă. În 19 martie, teama o împinge pe Eva să scrie: „Dragă jurnal, tu ești cel mai norocos din lume, pentru că nu poți simți, nu poți ști ce lucru groaznic ni s-a întâmplat. Au venit nemții!" În acest paragraf vedem cum înțelege fetița să depășească evenimentul traumatizant: să nu simți, să fii amorțit, dar totuși să continui să scrii despre ceea ce se întâmplă. Viața ei alături de ceilalți evrei din Oradea se prăbușește în 25 martie odată cu invazia nedorită, surprinsă cinematografic chiar de Éva, ca un reportaj în direct: „Veneam de la școală când soldații nemți au intrat în oraș cu tunuri și tancuri" (p. 78).

Identitatea începe să se fragmenteze odată cu primele măsuri antievreiești. Tonul fetei se schimbă pe măsură ce consemnează noile măsuri luate împotriva evreilor. Casa, leagănul sacru al armoniei și al confortului, devine un spațiu neprimitor și pustiit, odată ce este eliberată de autorități: „Acum nu mai este frumoasă locuința noastră. Tot ce-a fost frumos în ea a fost luat și dus. Argintăria, covoarele, tablourile, oglinda venețiană." (p. 95). Atunci când vechiul cadru devine de nerecunoscut, spune Ricoeur, poate apărea o criză identitară. Odată cu purtarea emblemei sioniste, steaua lui David, criza se accentuează, oamenii sunt marcați, primesc o nouă identitate publică - cea de evrei indegirabili. Oricine a purtat o stea este marcat pentru totdeauna. La fel ca întreaga comunitate de evrei, Éva primește o identitate publică, cea de victimă captivă a regimului autoritar.

Genocidul a lăsat urme adânci în ego-grafiile descoperite. Pentru a înțelege cum a rezistat și cum s-a adaptat subiectul în fața unui eveniment de asemenea amploare, de o cruzime nemaiîntâlnită, ne putem opri asupra raportului dintre protagonistă, văzută ca victimă, și persecutor, persoana antrenată să se ocupe de „problema evreiască". De cele mai multe ori există mecanisme prin care victima încearcă să reziste în fața celui care-i devine călău. Evreii orădeni încearcă să țină mental la distanță catastrofa, proiectând o salvare, deportarea la munca forțată undeva în Ungaria, negând astfel destinul oamenilor care cu câteva zile în urmă au fost forțați să urce în vagoane: „toți spun că vom rămâne în Ungaria, că pe toți evreii din țară îi adună undeva, lângă Balaton, și acolo vom munci, dar eu nu cred" (p. 115). Dacă cititorul post-holocaust înțelege termenul deportare, pentru „Éva încă era neclar. Deportarea la Auschwitz este un coșmar șocant, care nu poate fi acceptat, și este așadar reprimat.

Nu găsim la adolescenta diaristă intenția de a scrie cu scopul de a condamna călăii care i-au distrus viața, mai degrabă aceasta scrie pentru a se elibera de povara catastrofei, de a comunica și a face față crizei adolescentine și apoi crizei istorice. Nu e foarte clar nici dacă începe jurnalul pentru a marca evenimentele politice, sau mai degrabă pentru a-și calma tumultul interior generat de experiențele de adolescentă: școala, familia, prietenia, dragostea, recăsătorirea mamei.

Éva scrie despre autoritățile nemțești destul de rar, într-un sens general, surprinzându-i în unele instantanee fotografice, repetând ceea ce au auzit la alții sau la știri. Numeroși diariști ai acelei perioade procedează la fel, evitarea sau negarea lor fiind considerate forme de rezistență și de anulare a puterii asupritorilor. Imaginea lui Hitler este reconstituită din vorbele mamei ei: „Ági spune că Hitler este dracul însuși și toți care îl susțin sunt fârtații dracului[...] este câinele turbat [...], iar acesta, până la urmă, i-a mușcat pe toți" (p. 57). Spre deosebire de Hitler, călăul suprem, care apare inevitabil, ceilalți cad în umbră. Ea își ține călăii la distanță, acest mecanism protejând-o. Totuși, atunci când sunt descriși pot apărea și ei dezumanizați: „sunt aici câinii lui Hitler" (p.75).

Dacă în primii ani ai războiului a fost o simplă spectatoare la evenimentele de neînțeles, în 1944 va deveni ea însăși o victimă: „Bunica spune că arienii ne salută cu răceală pe stradă sau își întorc capul"(p. 79). Condiția de marginal este subliniată și prin denumirile peiorative pe care le-au căpătat ei toți, așa cum notează Éva în 26 martie: „până și alarmele sunt preferabile jidănitului de la radio" (p. 78).

După ce liniștea îi este confiscată, protagonista rămâne și fără libertate, fiind trimisă cu familia ei în ghetou. Dacă casa a fost un topos protectiv, cartierul unde sunt adunați o parte din evreii orădeni e un loc fără ieșire, plin de pericole, în care se continuă procesul de depersonalizare. Éva oferă un tablou deprimant al evreității batjocorite și înfometate și al episoadelor de coșmar în care unii se sinucideau, iar alții încercau să facă rost de otravă. Pentru toți evreii adunați acolo, locul nu era doar o închisoare, ci și un *ghetou sufletesc,* cum amintește scriitorul Santiago H. Amigorena. În noul context, fata își amintește de normalitatea și firescul trecutului, familia și comunitatea fiind centrul armoniei pentru ea. Ultimele însemnări ale Évei pun în contrast bucuria de a fi împreună cu ceilalți asemenea ei și tragedia separării lor în ghetou și apoi în trenurile de marfă. Juxtapunerea mai multor teme contrare în aceeași înregistrare indică sentimentul absurdului pe care îl trăia adolescenta de treisprezece ani. In naivitatea ei, fetița nu percepe pericolul și riscurile la care se expune continuând să scrie în ghetou. Totuși are nevoie de jurnal pentru a se adapta mai usor situației în care ea, împreună cu cei dragi ei, sunt forțați să trăiască. Pentru Éva, jurnalul, așa cum afirmă Maurice Blanchot, este refuzul de a „renunța la sine"[7].

[7][Le journal intime est un refus d'un auteur de se] „dessaisir de lui-même "; Maurice Blanchot, *L'espace* littéraire, Editura Gallimard, Paris, 1955, p. 19.

În înregistrarea din 29 mai, Eva intuiește că soarta evreilor e pecetluită: „Micul meu Jurnal, acum într-adevăr totul se sfârșește. Au împărțit ghetoul pe sectoare și ne duc pe toți”(p. 114). Circumstanțele inimaginabile descrise în ultimele pagini suprind plecarea unui grup din ghetou. Eva reconstituie cuvintele unui jandarm „prietenos” care și-a abandonat funcția de torționar după ce a înțeles ce urmează după ghetoizare : „Au înghesuit câte 80 de oameni într-un vagon și la atâția oameni le-au dat o singură găleată cu apă. Și mai groaznic este că au lăcătuit vagoanele[...] N-au plâns nici măcar copiii; toți se mișcau ca niște somnambuli; parcă nici nu mai trăiau. S-au urcat în vagoane împietriți, fără să scoată un cuvânt” (p.115). Evenimentul nu e transparent, trenul nu pleacă din gară, ci din Grădina Rhédely, „ca să nu vadă cei din oraș” (p. 115). Dezumanizarea *celuilalt* este aproape completă.

Diarista devine purtătorul de cuvânt al unei comunități. „Eul” dispare aproape sistematic în spatele unui „noi”. Experiența individuală rămâne marginală, destinul colectiv, cel al poporului evreu persecutat, fiind în prim-plan. Menținerea comunității devine o formă importantă de rezistență pentru că a asigurat perpetuarea culturii evreiești, dar și a încrederii evreilor că vor scăpa cu viață. Unirea le dădea putere să continue lupta de păstrare a identității.

Supranumită Anna Frank a Transilvaniei, Éva și-a întrerupt jurnalul brusc, odată cu transportul către Auschwitz-Birkenau, unde va fi ucisă cu câteva luni înainte ca Anna să împartă același destin în lagărul de concentrare Bergen-Belsen. Cele două scrieri mai au ceva în comun: Jurnalul Annei Frank a fost publicat de tatăl ei, Otto Frank, în 1947, în Țările de Jos, iar în același an a fost publicat jurnalul Évei de către mama ei, Ágnes Zsolt. Dacă Anna Frank a conștientizat tragedia și a simțit nevoia să își scrie jurnalul pentru a-l publica, din jurnalul Evei nu reiese acest scop. Fără pretenții stilistice, jurnalul fetei din Oradea a fost o pledoarie pentru pace și dorința de supraviețuire.

Se cunosc câteva zeci de jurnale ale copiilor, cei mai mulți dintre ei devenind victime ale „soluției finale”. O pătrime dintre cei exterminați au fost copii[8], arată Jacob Boas. A supraviețuit însă vocea lor prin cuvintele lăsate în urmă. Paginile acestor caiete conțin înregistrări puternice despre copiii care se confruntă cu imposibilul. Luând în considerare circumstanțele extraordinare din anul 1944, scrisul în jurnal devine o formă de sfidare, ajutându-i pe copiii-diariști să dea un răspuns, uneori mai naiv, alteori foarte ferm, situației dificile în care se aflau.

Lângă arhicunoscuta scriere a Annei Frank, toate celelalte jurnale descoperite rămân un testament, un exemplu de curaj, putere, revoltă și speranță: „It is astonishing that, even though most of them are as powerful and well-written as Anne Frank's diary, they have remained obscure while hers has been thought of as the child diary of the Holocaust” [9].

În perioada Holocaustului, rezistența este o componentă intrinsecă a psihologiei umane, chiar și moartea nedreaptă a victimelor fiind înțeleasă ca o formă de rezistență a spiritului, menționează Martin Gilbert: „To die with dignity was a form of resistance. To resist the dehumanizing, brutalizing force of evil, to refuse to be abased to the level of animals, to live through the torment, to outlive the perpetrators, these too were resistance. Merely to give witness by one’s own testimony was, in the end, to contribute to a moral victory. Simply to survive was a victory of the human spirit.”[10]

---

[8] Jacob Boas, *We are witnesses. Five diaries of teenagers who died in the Holocaust*, Editura Henry Holt and Company, New York, 1995, p.3.

[9] Laurel Holliday 1995: *Children in the Holocaust and World War II. Their Secret Diaries*, Editura Pocket Book, New York-Londra, 1995, pp.13-14.

[10] „A muri cu demnitate a fost o formă de rezistență. A rezista forței dezumanizante, brutalizante a răului, a refuza să fii umilit precum animalele, a trăi în chin, a supraviețui călăilor, și acestea au însemnat rezistență. A

**BIBLIOGRAPHY**


Batsheva, Ben-Amos, Dan (ed.), *The Diary: The Epic of Everyday Life*, Indiana University Press, SUA, 2020.

Boas, Jacob, *We are witnesses. Five diaries of teenagers who died in the Holocaust*, Editura Henry Holt and Company, New York, 1995.

Cole, Tim, *Selling the Holocaust: From Auschwitz to Schindler: How History is Bought, Packaged, and Sold*, Editura Routledge, New York , 1999.

Finkelstein , Norman, *The Holocaust Industry: Reflections on the Exploitation of Jewish Suffering* , Editura Verso, Londra.

Garbarini, Alexandra, *Numbered Days. Diaries and the Holocaust*, Londra, Yale University Press, 2006.

Gilbert, Martin, *The Holocaust: A History of the Jews of Europe during the Second World* War , Editura Holt, Rinehart and Winston, New York, 1985.

Heberer, Patricia, *Children during the Holocaust*, Plymouth, AltaMira Press 2011.

Heyman Éva, *Am trăit atât de puțin. Micul meu jurnal*, traducere de Oliver Lustig, Editura Alex, București, 1991.

Hocke, Gustav René, *Europäische Tagebücher aus vier Jahrhunderten. Motive und Anthologie*, Limes, Wiesbaden/ München 1986; Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/Main, 1991.

Holliday, Laurel, *Children in the Holocaust and World War II. Their Secret Diaries*, New York – Londra, Editura Pocket Book, 1995.

Iovănel, Mihai, *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2017.

Lejeune, Philippe, *Le moi des demoiselles : enquête sur le journal de jeune fille*, Editura Seuil, Paris, 1993.

Lejeune Philippe, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Editura Seuil, Paris 2005.

Lejeune, Philippe, *On Diary*, Traducere de Katherine Durnin, University of Hawaii Press, Honolulu, 2005.

Lejeune, Philippe și Bogaert Catherine, *Le journal intime : histoire et anthologie*, Editura Textuel, Paris, 2006.

Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, Vol. II, Editura Tracus Arte, București, 2018.

Ricoeur, Paul, *Sinele ca un altul*, Editura Spandugino, București, 2020.

Tal, Kalí, *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma,* Editura Cambridge University Press,Cambridge 1996.

Zamfir, Mihai, *Cealaltă față a prozei*, Editura Cartea Românească, București, 2006.

Zapruder, Alexandra, *Salvaged pages: young writers' diaries of the Holocaust*, Londra, Yale University Press, 2002.

Zsolt, Ágnes, *Jurnal. Eva, fata mea*, traducere de Eva Galambos, București, Editura Hasefer, 2017.


depune mărturie prin confesiunea proprie însemna, în cele din urmă, a contribui la o victorie morală. Pur și simplu, a supraviețui a fost o victorie a spiritului uman." [traducerea noastră]; Martin Gilbert, *The Holocaust: A History of the Jews of Europe during the Second World War* , Editura Holt, Rinehart and Winston, New York, 1985, p. 828.

# *A LUGGAGE AS BIG AS A COUNTRY – IN AGLAJA'S VETERANYI "RAFTUL CU ULTIMELE SUFLĂRI"*

**Andreea-Corina Batori**
**PhD Student, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureș**

*Abstract: The second novel of Aglaja Veteranyi, "Raftul cu ultimele suflări", explores alienation, displacement, and identity through a fragmented narrative that reflects the chaotic inner world of the narrative voice. The author, who was born into a Romanian circus family and later became a writer, draws heavily on her own experiences to depict the sense of estrangement and dislocation that marks the lives of her characters. Through the protagonist's experiences, Aglaja Veteranyi captures the profound sense of disconnection that can arise from a life lived on the margins, between cultures, languages, and identities. Thus, the image of the luggage as big as a country becomes a metaphor which reflects the all-encompassing nature of being uprooted. It suggests that their entire world, with all its complexities and weight, is contained within this luggage, representing both the physical and emotional burdens they carry with them.*

*Keywords: alienation, dislocation, luggage, uprooted, burdens*

Olfactivul devine punct de reper pentru eul alienat și în cel de-al doilea și ultimul roman al Aglajei Veteranyi, *Raftul cu ultimele suflări*. Vocea subiectivă mărturisește chiar pe prima pagină: „Înțelegeam limba maternă după miros"[1], dezvăluind de această dată înstrăinarea totală a individului de acel *acasă* atât de tare râvnit în prima scriere a autoarei, *De ce fierbe copilul în mămăligă*. Dacă limba maternă era considerată înainte un element primordial, asemenea sângelui care circulă neîntrerupt prin vene, aceasta devine acum dovadă a dezrădăcinării ființei umane, o amintire depozitată undeva adânc în memorie și declanșată de un stimul senzorial. Într-un articol dedicat teoriilor afectelor transpuse în literatura migrației, Larisa Prodan observă că „emoțiile și trăirile – asociate statutului de emigrant – redate într-o manieră confesivă, puternic subiectivă, survin drept «răspunsuri» ale organismului la nivelul stimulilor senzoriali."[2], simțului olfactiv fiindu-i astfel asociate stări afective. În siajul teoriei freudiene conform căreia emoțiile au o natură corporală[3], putem considera senzațiile olfactive ca punct declanșator al unor stări reprimate, ascunse și adânc impregnate în memoria eului, care, oricât ar încerca să fugă de trecut, rămâne captivul traumei experimentate.

Cauză importantă a crizei identitare marcate de exil, alienarea își continuă demersul distrugător în *Raftul cu ultimele suflări*. Drept urmare, Rodica Binder notează: „Criza identitară devine paroxistică în situațiile în care familia, măcinată de rivalități interne și zgomotoase, se vede exclusă prin comportament și origini de mediul aseptic și civilizat din Elveția, o țară în care până și «clipitul pleoapelor costă bani»".[4] Până la stabilirea în Elveția cu mama, mătușa și unchiul său, copilul de circ de odinioară nu scapă prilejul de a mai sublinia încă o dată apăsarea sufletească, teama, golul lăuntric provocat de trecerea dintr-o

[1] Aglaja Veteranyi, *Raftul cu ultimele suflări*, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 9.
[2] Larisa Prodan, *Teoriile afectului – transpuneri în literatura migrației*, în Revista „Vatra", nr. 3-4, iunie, 2022, pp. 72-76. Disponibil pe https://revistavatra.org/2022/06/09/larisa-prodan-teoriile-afectului-transpuneri-in-literatura-migratiei/, consultat în data de 28 ianuarie 2023.
[3] Ruth Leys, *The Turn to Affect: A Critique*, în „Critical Inquiry", Vol. 37, Nr. 3, The University of Chicago Press, 2011, p. 434.
[4] Rodica Binder în *Postfață* la Aglaja Veteranyi, *Raftul cu ultimele suflări*, ed.cit., pp. 138-140.

țară în alta, simțindu-se obiectul unei afaceri comerciale de tipul import (inspirație) – export (expirație): „O țară se oprește chiar în mijlocul unei străzi./ Strada după o graniță este alta, deși e aceeași./ Înainte de o graniță îmi țin respirația. După/ graniță o dau iar afară./ Import-Export.”[5] De ce e strada mereu *aceeași* în ciuda granițelor traversate? Lexemul „aceeași” marchează repetitivitatea unui destin imposibil de învins, căci cu fiecare graniță traversată eul devine din ce în ce mai străin, din ce în ce mai pustiu, sentimentele acestea de deznădejde repetându-se la nesfârșit. Când mărturisește „Îmi cresc limbi străine”[6], eu naratorial resimte dezrădăcinarea, îndepărtarea tot mai accentuată nu doar de România, ci și de propria interioritate, de propriul conținut sufletesc. Menținerea respirației indică temerea fetiței de altădată, o temere rămasă vie în ciuda trecerii ireversibile a timpului, demonstrând că, deși stabilită legal în Elveția, existența sa a rămas blocată la fiecare graniță de țară pe care a fost obligată să o traverseze, asemenea răsuflării ținute un timp în repaos. Dacă eul a devenit treptat dezrădăcinat, frica, în schimb, a prins rădăcini înlăuntrul său. De aceea, aceasta se regăsește inclusiv în cântecul de leagăn al mătușii pe care copila dorește să îl audă chiar și după ce a depășit vârsta copilăriei: „Dormi și dormi/ fără de frică”[7]. Nu întâmplător cântecele mătușii sunt considerate de către fată „singure” – singurătatea se transformă în strigătul mut al interiorității.

Aglaja Veteranyi combină cu finețe trăirile subiective cu realitățile din România. Răspunsul la întrebarea „Îți place aici?” lipsește cu desăvârșire în România, deoarece, conform spuselor mătușii, „În toate țările vor să știe același lucru./ Numai în România nu te întreabă nimeni/ despre asta”[8]. Aceeași întrebare le este adresată la biroul de emigranți și fetei și membrilor familiei sale, iar răspunsul trebuie să fie mereu unul afirmativ, în detrimentul țării natale: „Da, în România era foarte rău./ Da, aici e foarte frumos.”[9] Dihotomia dintre „calitatea” de emigrant și întoarcerea acasă este subliniată cu claritate în paginile cărții: „Calitatea de emigrant și întoarcerea – chiar și numai trecătoare – în țara din care ai fugit se află într-o contradicție absolută, internă și de nezdruncinat. Una trebuie să o excludă pe cealaltă.”[10] De aceea, revenirea la toposul originar, la acel *acasă* mult visat atât de personajul narator, cât și de scriitoarea Aglaja Veteranyi, rămâne iluzorie.

Cu toate acestea, statutul de „Ausländeri” nu reușește să fie niciodată depășit de familia stabilită în Elveția. Referitor la acest aspect, Rodica Binder observa că „povara originii românești resimțită de membrii familiei proaspăt naturalizate este exprimată direct cu prilejul unei dispute în care participanților li se cere să fie mai discreți, fiindcă «vecinii ne iau pe toți drept români»”[11]. Episodul istoric al arestării, respectiv cel al uciderii dictatorului Ceaușescu și a soției sale este receptat de către familie aproape cu indiferență, revoluția română fiind prezentată peste tot la fel, conform Aglajei Veteranyi: „O cameră. O masă. Un bărbat, o femeie./ Geniul Carpaților și Mama tuturor răniților./ Un bărbat și o pușcă”[12]. Aceste cuvinte redate succint par a alcătui didascaliile dramaturgului care prezintă personajele și elementele de decor ale piesei sale de teatru. Propozițiile scurte, eliptice susțin lipsa de empatie a personajelor așezate în fața televizorului, nemulțumite de absența redării tocmai a momentului execuției celor doi din pricina cameramanului căruia „i s-ar fi terminat filmul”. Fiindcă nu a fost difuzat momentul împușcării, în ciuda faptului că dictatorul și soția sa au fost filmați zăcând morți lângă zid, mama fetei privește cu suspiciune decesul acestora,

[5] Aglaja Veteranyi, *Raftul cu ultimele suflări*, ed. cit., p. 63.
[6] *Ibidem*, p. 62.
[7] *Ibidem*, p. 63.
[8] *Ibidem*, p. 62.
[9] *Ibidem*, p. 65.
[10] *Ibidem*.
[11] Rodica Binder,*Un testament literar*, în postfața romanului *Raftul cu ultimele suflări*, ed. cit., p. 138.
[12] Aglaja Veteranyi, *Raftul cu ultimele suflări*, ed. cit., p. 81.

susținând că totul a fost înscenat: „Fără pașaport nu mă întorc, spuse ea, ăia mă opresc acolo. De ce nu ne arată cum l-au împușcat pe cizmar? Ăla cu siguranță mai trăiește, împușcătura e trucată."[13] Referitor la răceala care reiese din scriitura autoarei în momentul descrierii crimei, Rodica Binder aseamănă stilul cu acela al unui patolog care „examinând calm un cadavru fără a se îndoioșa de soarta avută de cel care a sfârșit pe masa de disecție, are capacitatea de a privi din când în când și la cele ce se petrec în jur..."[14]. De altfel, viziunea frivolă asupra morții, lipsită de sentiment, caracterizează scrierile autoarei pentru care moartea s-a aflat mai presus de viață.

Ca o consecință importantă a modului carceral de a trăi, îngrădiți de o teamă constantă, vocea naratorială surprinde sedentarismul care a afectat în special ființa sa redusă la tăcere. Deși avea șaptesprezece ani, protagonista nu părăsea singură locuința, nu îndrăznea să iasă singură pe stradă de teama de a nu fi sedusă, călcată de o mașină, batjocorită sau mușcată de câini. Dacă sedentarismul acționa tiranic asupra mamei și a bărbatului său „pescuit" de pe drumuri precum malaria, personajul narator s-a văzut, în schimb, forțat să își „înăbușe" zgomotele: „Vorbeam încet, mergeam încet, gândeam încet. Gândurile erau împachetate în tăcere"[15]. După o mărturisire a propriei mutilări corporale – naratoarea consemnează fără opreliști faptul că și-a „lăsat" apendicele în Cehoslovacia și amigdalele în Madrid – eroina, ajunsă în Zürich, se cufundă în tentative de sinucidere, ilustrând pragul cel mai înalt al alienării: „Mă sinucideam zilnic, mă spânzuram de instalația termică sau mă aruncam de la balcon, zăceam terciuită pe șinele de cale ferată, mă sufocam într-o pungă de plastic sau mă trăgeam de limbă până ieșea totul din mine. Muream de întuneric, de vară, de tristețe sau de piele prea lungă"[16]. Receptată drept o carcasă a corpului, pielea își pierde valențele protectoare, lăsând corpul dezvelit, fragil, casant. În ciuda proceselor iluzorii de mutilare la care își supune corpul, sinuciderea, ca o consecință a alienării, este a trupului. Trupul este deja mutilat. Distrugerea corpului constituie doar un pas următor în a pune punct vieții mundane. Trupul a decedat câte puțin cu fiecare fărâmițare a eului.

Alienarea survine și în legăturile familiei cu foștii compatrioți, desfășurate la nivelul derizoriului absolut. De îndată ce li s-a permis accesul în Elveția, călătoriile rudelor „arătau ca emigrările", în timp ce locuința naratoarei devenea un lagăr în care „mobilele creșteau una în alta, picioarele se cufundau, în covoarele suprapuse, ca în noroi, printre flori, papagali, foci și dansatoare din buric"[17], un spațiu în care „poți să-ți pierzi mințile"[18]. Prezenţa unor obiecte eteroclite sugerează haosul creat de intruziunea ființelor din exterior în spațiul personal, intim al individului aflat în permanență în căutarea liniștii și a stabilității. Cuvântul „rudă" nu mai reprezenta nimic pentru fata care își uitase limba maternă. Toți erau niște străini, asemenea elvețienilor din țara de domiciliu. Cadourile aduse de cei „de acasă" – cărțile poștale, volumele de versuri ale lui Eminescu –, cărora li se adaugă scrisorile, fotografiile, felicitările și rețetele medicale, alcătuiesc un geamantan „mare cât o țară", pe cât de plin pentru alții, pe atât de gol pentru biata fată. Alienat, trupul este incapabil să mai fie traversat de orice emoție, răspunzând cu o pasivitate absolută.

Geamantanul – simbol al țării pierdute de care Aglaja Veteranyi nu s-a putut despărți, purtând-o cu/în sine peste tot în lume, suferind de dorul ei și căutând-o în permanență – rămâne martorul unui trecut pe care scriitoarea nu l-a înțeles niciodată, închizând „experiențele proprii acumulate în timpul peregrinărilor prin Europa, cât și povestirile

[13] *Ibidem*.
[14] Rodica Binder, *Un testament literar*, în postfața romanului *Raftul cu ultimele suflări*, ed. cit., p. 139.
[15] Aglaja Veteranyi, *Raftul cu ultimele suflări*, ed. cit., p. 75.
[16] *Ibidem*, p.74.
[17] *Ibidem*, p. 90.
[18] *Ibidem*.

părinților despre o Românie îndepărtată, necunoscută și străină ei”[19]. Astfel, geamantanul devine un simbol al vieții private de sentimentul stabilității, al migrației continue, al lipsei unui loc statornic definit ca „acasă”.

## BIBLIOGRAPHY

Boldea, Iulian, *Memoria ca adevăr al ființei,* Revista „Apostrof”, anul XXX, nr. 2 (345), februarie, 2019; Leys, Ruth, *The Turn to Affect: A Critique*, în „Critical Inquiry”, Vol. 37, Nr. 3, The University of Chicago Press, 2011; Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008; Petraș, Irina, *Oglinda și drumul: prozatori contemporani*, Editura Cartea Românească, București, 2013; Prodan, Larisa, *Teoriile afectului – transpuneri în literatura migrației*, în Revista „Vatra”, nr. 3-4, iunie, 2022, pp. 72-76; Totok, William, *Biblioteca lui Dumnezeu este un sertar plin cu suflări*, în „Observator Cultural”, Nr. 133, 2002; Veteranyi, Aglaja, *Raftul cu ultimele suflări*, Editura Polirom, Iași, 2003.

[19] William Totok, *Biblioteca lui Dumnezeu este un sertar plin cu suflări*, în „Observator Cultural”, Nr. 133, 2002. Disponibil pe https://www.observatorcultural.ro/articol/biblioteca-lui-dumnezeu-este-un-sertar-plin-cu-rasuflari/, consultat în data de 28 ianuarie 2023.

# *THE PSYCHOLOGICAL IMPACT IN ZAHARIA STANCU'S AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL - DESCULȚ*

**Oana Loredana Bițu (Diaconu)**
**PhD Student, National University of Science and Technology Politehnica Bucharest, Pitești University Center**

*Abstract: The autobiographical work, as a literary product, functions as a symbolic mediator between the author and the reader. Through language and narrative structures, the text becomes the vehicle for the transfer of meanings and emotions.The psychological impact of the work on the reader is heightened by stylistic techniques such as detailed descriptions, retrospective and introspective perspectives, as well as the direct or symbolic evocation of feelings and experiences.*

*Keywords: autobiography, author, reader, psychological impact*

Introducere

Opera autobiografică în sine, ca produs literar, acționează ca un mediator simbolic între autor și cititor. Aceasta este pârghia esențială prin care experiențele subiective ale autorului se transformă în reprezentări literare și, ulterior, în puncte de legătură emoțională pentru cititor.

Opera autobiografică are, astfel, un dublu rol: nu doar că reflectă experiențele autorului, dar creează un spațiu intermediar în care cititorul își proiectează propriile emoții și gânduri. De aceea, structura și stilul operei literare sunt esențiale în amplificarea impactului psihologic.

În acest articol, ne propunem să analizăm această interdependență și să discutăm în ce măsură autorul, cititorul și opera însăși contribuie la crearea unei punți emoționale care să influențeze puternic experiența lecturii.

În cazul prozei autobiografice, autorul nu este doar un creator de ficțiune, ci și un narator al propriei sale vieți. De aceea, autenticitatea devine un element central în acest tip de narațiune. Procesul de scriere autobiografică poate avea un efect cathartic pentru autor, deoarece îi permite să reflecteze asupra experiențelor trecute și să ofere un sens acestora. Totodată, autorul folosește această oportunitate pentru a construi o legătură afectivă cu cititorul, apelând la sinceritate și vulnerabilitate.

Această autenticitate devine o pârghie psihologică prin care autorul captează atenția cititorului. Când cititorul percepe o sinceritate nefiltrată, este mai predispus să se implice emoțional și să se identifice cu experiențele autorului. Emoția resimțită de autor în momentul creației se transferă, astfel, asupra cititorului, creând o relație de rezonanță emoțională. Scriind despre evenimente personale, autorul oferă cititorului acces la propriul univers interior, ceea ce poate genera un puternic sentiment de intimitate.

Cititorul prozei autobiografice intră într-un proces de identificare și introspecție pe măsură ce parcurge textul. În acest sens, proza autobiografică generează o formă specifică de empatie, care depășește limitele unei simple receptări narative. Cititorul tinde să se regăsească în experiențele și emoțiile autorului, fapt care declanșează un proces psihologic de reflecție asupra propriei vieți.

Regăsirea de sine în textul autobiografic este facilitată de similaritatea emoțiilor și experiențelor trăite. Atunci când cititorul identifică în operă aspecte care rezonează cu propriile sale trăiri, se produce o punte emoțională puternică. Această regăsire poate avea o

funcție terapeutică pentru cititor, oferindu-i o nouă perspectivă asupra unor aspecte ale propriei vieți sau chiar răspunsuri la dileme existențiale.

Cititorul

Cititorul nu este un receptor pasiv al mesajului autorului, ci un participant activ, care receptează opera prin prisma propriilor experiențe de viață, emoții și percepții. De exemplu, Umberto Eco expune într-una dintre cărţile sale următoarea situaţie: „*Îmi aminteam că ți-aș fi povestit întâmplarea patetică a unchiului și a mătușii mele, dar mi se pare incorect că ai folosit-o în romanul tău.* În romanul meu, eu povestesc niște episoade care privesc un anume unchi Carlo și o mătușă Caterina, care sunt rudele protagonistului Jacopo Belbo, și, de fapt, aceste personaje au existat cu adevărat. Chiar și cu câteva deosebiri, eu povestisem o întâmplare din copilăria mea, care se referea la un unchi și o mătușă care însă aveau alte nume." Fragmentul prezintă o discuție între autor și un prieten, legată de o întâmplare din copilăria autorului despre unchiul și mătușa sa, pe care acesta i-a folosit ca personaje într-un roman. Prietenul, după ce a citit romanul, a crezut că povestea îi descrie rudele sale, identificându-se atât de mult cu întâmplările încât a fost convins că acestea erau despre familia lui. Autorul explică faptul că personajele erau bazate pe propria lui experiență și că asemănările sunt întâmplătoare, mai ales în contextul războiului, când unchi diferiți ar putea trăi experiențe similare. El concluzionează că ,,pădurea narativă", simbol al vieții și al amintirilor, este un loc comun din care fiecare poate extrage propriile învățăminte, dar nu trebuie să fie privită doar din perspectiva personală.[1]

Fiecare cititor parcurge un text literar dintr-o perspectivă unică, modelată de experiențele sale de viață, de contextul cultural și emoțional în care se află, precum și de sensibilitățile personale. În cazul prozei autobiografice, această receptare subiectivă devine și mai pregnantă, deoarece cititorul se află în fața unei narațiuni care evocă trăirile autentice ale autorului. Astfel, impactul psihologic al operei variază în funcție de structura emoțională și mentală a cititorului, iar proza autobiografică devine o platformă de experimentare și introspecție personală.

Un alt aspect important al relației dintre cititor și proza autobiografică este capacitatea cititorului de a vedea în operă o realitate paralelă, prin care poate experimenta mental diverse situații și emoții. Această realitate paralelă nu este doar o simplă ficțiune, ci o extensie a realității trăite de cititor, în care acesta asociază ceea ce citește cu ceea ce a simțit, trăit sau cunoscut. Cititorul este astfel capabil să construiască punți între universul narativ și propria existență, transformând proza autobiografică într-un spațiu de reflecție și experimentare emoțională.

Acest proces de asociere mentală și proiecție se bazează pe capacitatea cititorului de a face conexiuni între narațiunea autobiografică și realitatea sa subiectivă.

Un alt mod în care cititorul contribuie la crearea impactului psihologic al prozei autobiografice este acela de a vedea în operă o formă de rezolvare a propriilor probleme sau o sursă de învățare. Acest fenomen poate fi explicat prin tendința cititorului de a căuta în literatură răspunsuri la întrebările și dilemele sale existențiale.

Prin transpunerea în situațiile descrise sau prin identificarea cu personajele și experiențele autorului, cititorul experimentează virtual diverse scenarii de viață, testând mental soluții la propriile sale provocări. De exemplu, un cititor care se confruntă cu dificultăți în carieră poate găsi în progresul lui Darie, personajul lui Zaharia Stancu, nu doar inspirație, ci și un ghid emoțional sau psihologic pentru a depăși obstacole similare. În acest sens, impactul psihologic al prozei autobiografice devine profund transformativ, deoarece cititorul nu doar receptează o poveste, ci folosește acea poveste ca pe un instrument de învățare și de adaptare la propria realitate, înţelege că orice drum închis înseamnă doar

[1] Umberto Eco, Şase plimbări prin pădurea narativă,Editura Pontica, Constanţa, 1997, p. 16

orientarea spre o altă direcţie aşa cum şi Darie a abandonat visul de a deveni militar din cauza piciorului său, dar a reuşit să cunoască profunzimile vieţii şi universul cărţilor, care aveau să fie calea sa către succes.

Un fenomen interesant în cazul lecturii prozei autobiografice este că cititorul poate vedea în operă ceva complet diferit față de ceea ce a intenționat autorul. Aceasta se datorează naturii subiective a lecturii și a capacității cititorului de a interpreta textul dincolo de intențiile explicite sau implicite ale naratorului. În timp ce autorul poate scrie cu un anumit scop sau mesaj în minte, cititorul, prin prisma experiențelor sale personale, poate extrage alte înțelesuri și poate percepe alte accente sau semnificații în text.

Rolul cititorului în cazul impactului psihologic al prozei autobiografice este central, deoarece el nu doar receptează opera, ci participă activ la reconfigurarea sensurilor și la construirea unei experiențe emoționale și intelectuale personale. Cititorul interpretează textul prin prisma propriilor experiențe de viață, vede în operă o realitate paralelă care îi permite să experimenteze mental diverse situații, și adesea identifică soluții la propriile probleme sau dileme existențiale.

Autorul

Rolul autorului este important în determinarea impactului psihologic asupra cititorului, deoarece întreaga operă este construită pe experiențele trăite de autor și pe felul în care acesta alege să le prezinte.

Viața autorului constituie baza fundamentală a operei autobiografice, oferind atât cadrul evenimențial, cât și materialul emoțional al narațiunii. Modul în care autorul se raportează la propria viață devine, astfel, crucial în configurarea operei. Autorul nu doar își rememorează experiențele, ci le filtrează printr-o perspectivă personală, încercând să le dea un sens și să le organizeze într-o formă coerentă pentru cititor. În cazul biografiei înțeleasă ca artă principalul criteriu pentru a o considera astfel este măsura în care imaginația este implicată prin asamblarea și prezentarea materialului biografic. Coerența faptelor nu trebuie să fie mai importantă decât adevărul existenței acestora.[2]

Născut în 1902, Zaharia Stancu a traversat o serie de evenimente istorice majore care au marcat profund poporul român. De la răscoalele din 1907, la cele două războaie mondiale, revoluția antonesciană, regimul democratic, regimul monarhic și până la instaurarea comunismului. Zaharia Stancu a fost martorul și cronicarul acestor transformări dramatice. El a trăit până în 1974, perioadă în care a asistat la ascensiunea la putere a lui Nicolae Ceaușescu.

Eugen Simion consideră că Zaharia Stancu este capabil să descrie societatea într-un mod exotic și pitoresc, având o imaginație bogată și reușind să transforme un simplu târg de provincie într-o veritabilă colonie din care se disting cruzimea relațiilor umane și pitorescul lor. Prozatorul nu se supune niciunei reguli și urmează un sentiment interior care îi dictează și încarcă cu emoții puternice faptele obsedate din biografia sa.[3] Romanul „Desculț” este o frescă a începutului de secol XX, tratată într-o perspectivă realistă, dar cu accente lirice, în care autorul renunță la convențiile literare. Nu există preocupare pentru elementele de compoziție formală, iar atenția se concentrează exclusiv pe autenticitate, viața fiind considerată mai valoroasă decât arta în tehnica narativă. [4]

Opera lui Zaharia Stancu depășea limitele timpului său, fiind pusă la îndoială tocmai pentru că nu respecta tradiția literară interbelică, dogmatismul și canoanele literare. Ieșind din

[2] Cf. Norbert Groeben,Psihologia literaturii, Editura Univers, București, 1978, pp. 47 - 48

[3] Cf. Dicționarul general al literaturii române coordonator general Eugen Simion editura Univers enciclopedic S/T București 2007, p. 383

[4] Cf. Dicționarul scriitorilor români R -Z, Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, editura Albatros, București, 2002, p. 345

tipare, Stancu prezenta un realism netransfigurat artistic și exagera conștient anumite aspecte, oferind astfel o perspectivă unică și inovatoare asupra realității sociale și umane.[5]

Întreaga personalitate artistică a lui Zaharia Stancu se conturează în jurul biografiei sale, care influențează semnificativ atitudinea sa politică, jurnalistică și literară față de diversele categorii sociale de care a fost legat, în special țăranii și muncitorii urbani din diferite bresle. De asemenea, Stancu manifestă un sprijin constant pentru intelectualitate, demonstrând o apreciere deosebită pentru indivizii muncitori și talentați, loiali idealurilor lor, care au nevoie de o voce puternică și influentă pentru a-i susține. Zaharia Stancu a trăit într-o perioadă deosebit de agitată a istoriei românești și mondiale, iar toate aceste etape istorice au avut un impact direct asupra biografiei sale. Această influență se reflectă în mod evident în opera sa literară, așa cum am subliniat anterior.

Zaharia Stancu este al patrulea copil din a doua căsătorie a lui Tudor Stancu Mitroi un om care avea darul povestitului. Când ajunge la școală, la vârsta de nouă ani, citește toate cărțile care îi cad în mână date de către dascălul Gheorghe Popescu Bragadiru[6]. Astfel sunt construite premisele unei vocaţii de scriitor, anunţate încă de timpuriu de dorinţa mereu insuficient satisfăcută de a citi a copilului Zaharia Stancu.

Răscoala Țărănească din 1907 a fost una dintre cele mai mari revolte țărănești din România, cauzată de condițiile grele de viață și exploatarea agricolă intensă, a reprezentat pentru țărani o expresie a frustrării și nemulțumirii față de condițiile de trai și inegalitatea socială, generând traume psihologice profunde din cauza violențelor și represaliilor exercitate de autorități. În anul 1907, Zaharia Stancu avea doar cinci ani și a fost martor al evenimentelor dramatice, precum incendierea conacelor, numeroasele crime sângeroase, și cadavrele soldaților și jandarmilor uciși. Aceasta a fost perioada în care Zaharia Stancu a înțeles că este condamnat la foame, frig, sărăcie și la statutul de slugă a unor boieri puternici, care exercitau un control absolut asupra vieții lui.[7]

Stancu a memorat aceste experiențe cu lux de amănunte, iar momentul istoric a constituit o sursă importantă de material pentru opera sa literară. Întreaga sa proză este caracterizată de o structură nesistematică, bazată pe memoria afectivă și involuntară, care a depozitat aceste experiențe și le-a transfigurat artistic.

Experiențele trăite de Zaharia Stancu în timpul Răscoalei Țărănești din 1907 au jucat un rol crucial în formarea sa ca scriitor. Aceste experiențe traumatizante l-au expus la realitățile brutale ale exploatării și inegalității sociale, marcându-l profund și influențându-i percepția asupra lumii. Proza sa este impregnată de autenticitatea și intensitatea trăirilor personale, fiind caracterizată de o profundă empatie față de cei marginalizați și exploatați. Atitudinea sa politică, jurnalistică și literară față de țărani și muncitorii urbani, dar și sprijinul acordat intelectualității, sunt direct influențate de experiențele din copilărie. Astfel, biografia lui Zaharia Stancu, marcată de evenimentele dramatice ale Răscoalei Țărănești din 1907, a fost fundamentală în formarea sa ca publicist şi scriitor. Aceasta i-a oferit nu doar materialul necesar pentru creațiile sale literare, dar și o voce puternică și influentă, capabilă să susțină și să apere interesele celor oprimați. Stancu a reușit să transforme suferința personală și traumele colective în literatură, contribuind astfel la construirea unei conștiințe sociale și politice mai profunde în rândul cititorilor săi.

În 1913, în contextul celui de-Al Doilea Război Balcanic, România a participat alături de Grecia, Serbia și Muntenegru împotriva Bulgariei, extinzându-și teritoriul prin anexarea Cadrilaterului. Zaharia Stancu, în romanele sale „Desculț” și „Jocul cu moartea”, evocă prezența bulgarilor care plantau și vindeau zarzavaturi, tifosul care a afectat satul în timpul

[5] Cf. Emil Vasilescu, Contraforturi, volumul 1, Editura Bibliotheca, Târgoviște, 2004, pp. 155 - 156
[6] Cf. Voicu Bugariu, Zaharia Stancu, editura Albatros, București, 1974, p. 5
[7] Cf. Zaharia Stancu Confesiunile lui Darie Scânteia numărul 7209/ 31 decembrie 1966, p. 9

acelui război, și relatările despre conflictul considerat nedrept pentru bulgarii ce trăiau în armonie cu românii, împotriva cărora au fost forțați să intre în conflict.

Dacă în 1907, la vârsta de cinci ani, Stancu era prea mic pentru a înțelege pe deplin evenimentele, în timpul celui de-Al Doilea Război Balcanic avea 11 ani. Această vârstă mai înaintată i-a permis să perceapă și să rețină mai profund impactul războiului asupra comunității sale. Stancu a folosit aceste amintiri și observații în scrierile sale, reflectând complexitatea relațiilor interetnice și traumele războiului. Experiențele sale directe și informațiile culese de la cei din jur au contribuit la autenticitatea și detalierea narativelor sale, evidențiind suferințele și nedreptățile trăite de oamenii simpli în vremuri de conflict.

La începutul Primului Război Mondial, în 1914, Zaharia Stancu avea 12 ani. În 1915, la 13 ani, abia terminase clasele primare, ceea ce era neobișnuit, deoarece majoritatea elevilor terminau clasa a patra la vârsta de 11 ani. Stancu avea cunoștințe avansate pentru vârsta sa, dar sărăcia și dificultățile traiului au împiedicat frecventarea regulată a școlii.

În vara anului 1915, Zaharia Stancu a absolvit clasele școlii primare, o realizare notabilă în contextul dificultăților economice și sociale. Până la absolvire, el citise câteva sute de cărți, având cunoștințe echivalente cu cele ale elevilor de clasele a doua sau a treia de liceu. Cu toate acestea, din cauza sărăciei și a greutăților vieții, el a acumulat numeroase absențe, ceea ce a întârziat progresul său educațional.[8] În toamna anului 1915, Stancu s-a angajat ca slugă, fiind nevoit să contribuie la supraviețuirea familiei.

În 1916, România s-a alăturat Antantei (compusă din Franța, Regatul Unit și Rusia) în Primul Război Mondial. Această decizie a avut consecințe semnificative asupra populației și a infrastructurii țării. În acel an, Zaharia Stancu a participat la mobilizarea în armată din regiunea sa, experiența fiind marcată de invazia germană, lipsuri materiale, foamete și boli precum râia și păduchii.

Una dintre cele mai importante confruntări militare pentru România în timpul Primului Război Mondial a fost Bătălia de la Mărășești din 1917. Aceasta a jucat un rol crucial în menținerea integrității teritoriale a României. În vara anului 1917, Zaharia Stancu a ajuns să lucreze ca argat pe moșia din Lisa, situată în lunca Dunării, unde a trăit printre prizonieri de război, soldați și țigani. Stancu a considerat această experiență ca fiind benefică, deoarece i-a asigurat supraviețuirea. Ulterior, în toamna aceluiaşi an, Zaharia Stancu a avut o călătorie lungă, o experiență care i-a deschis perspective noi și i-a alimentat dorința de cunoaștere și aventură.

După întoarcerea în capitală, are loc Marea Unire de la 1 Decembrie – Unirea Transilvaniei, Basarabiei și Bucovinei cu România, formând România Mare, care l-a găsit pe Zaharia Stancu angajat ca vânzător de ziare, continuând să se dedice lecturii și să își dezvolte relații cu tinerii intelectuali din vremea sa, dar şi să strângă bani pentru a-şi efectua studiile. Toate acestea sunt întâmplările prin care trece şi Darie, personajul - narator al romanului Desculţ, aventura lui fiind încheiată tot cu întoarcerea în Bucureşti.

Această raportare la subiectul autobiografic ridică o întrebare esențială: își va prezenta autorul viața într-o lumină pozitivă, încercând să influențeze cititorul să-i adopte valorile, sau va încerca să respecte adevărul obiectiv al evenimentelor? Literatura autobiografică tinde să fie un spațiu de tensiune între dorința de a construi o imagine favorabilă și necesitatea de a rămâne fidel adevărului. Psihologic, amintirile trecute sunt rareori fidele realității. Subconștientul distorsionează adesea evenimentele trăite, fie pentru a proteja persoana de experiențele traumatizante, fie pentru a conferi un sens care să le justifice. Amintirile pot fi remodelate, fie intenționat, fie involuntar, pentru a corespunde unei imagini ideale sau pentru a accentua anumite valori morale și etice. Astfel, chiar dacă autorul își propune să fie cât mai fidel realității, subiectivitatea sa va influența inevitabil relatarea.

[8] Cf. Zaharia Stancu Confesiunile lui Darie Scânteia numărul 7209/ 31 decembrie 1966, p. 9

Un aspect important al prozei autobiografice este felul în care autorul alege să relateze evenimentele trăite, raportându-se la dilema etică a veridicității. Chiar dacă faptele prezentate respectă, în linii mari, adevărul, interpretarea narativă a acestora poate fi modelată cu scopul de a influența cititorul. Această influență se exercită prin intermediul tonului, al limbajului și al structurii narative. De exemplu, Zaharia Stancu alege să accentueze momentele grele sau curaj din viața sa, diminuând sau omisiunile aspectelor comune, de pace şi armonie, ceea ce creează o imagine distorsionată, dar admirabilă, care poate impresiona cititorul şi îl poate motiva să lupte pentru visurile sale indiferent de perioada prin care trece. Alternativ, autorul pune accent pe propria vulnerabilitate sau pe dificultățile prin care a trecut, construind o narațiune empatică, menită să apropie cititorul de propria sa experiență şi să îl încurajeze cu căldură.

Din punct de vedere psihologic, acest proces poate influența cititorul în moduri diverse. Un cititor care se identifică cu dificultățile naratorului va experimenta o puternică legătură emoțională cu opera, simțind că experiențele trăite de autor îi oferă o formă de validare sau chiar o soluție la problemele sale. În acest mod, autorul autobiografic devine nu doar un povestitor al propriei vieți, ci și un mentor emoțional pentru cititorul său.

Astfel, starea psihică a autorului în timpul scrierii influențează nu doar structura și tonul operei, ci și impactul pe care aceasta îl are asupra cititorului. O operă scrisă într-un moment de reflecție profundă și de vindecare, ulterioară luptei de a supraviețui a lui Darie, alter ego-ul lui Zaharia Stancu, oferă cititorului o lecție valoroasă despre reziliență și autocunoaștere, în timp ce o operă scrisă sub imperiul unui conflict emoțional nerezolvat poate transmite un sentiment de tensiune și ambiguitate.

Prestigiul autorului joacă, de asemenea, un rol semnificativ în felul în care proza autobiografică este recepționată de cititor. Un autor cunoscut și respectat pentru alte lucrări literare sau pentru activitatea sa publică va influența percepția cititorului încă dinaintea deschiderii cărții. Faptul că Zaharia Stancu, președinte al Uniunii Scriitorilor, având posibilitatea tipăririi în numeroase limbi de circulaţie internaţională şi distribuirii romanului său dincolo de graniţele ţării, lucru rar în acea perioadă, alege să scrie o autobiografie conferă narațiunii o anumită greutate, iar cititorul poate aborda textul cu așteptări deja formate. Prestigiul autorului poate influența modul în care cititorul interpretează evenimentele relatate. Această dinamică dintre prestigiul autorului și percepția cititorului contribuie la crearea unui impact psihologic specific, deoarece cititorul tinde să se raporteze la autorul-narator ca la un model de viață sau, dimpotrivă, ca la un subiect de analiză critică.

Textul

Textul, ca vehicul de comunicare între aceste două entități, devine elementul central care facilitează un dialog psihologic și emoțional între cel care scrie și cel care citește. Textul devine scena observării naturii umane în formele sale eterne şi în aspectele ei efemere. Studierea conflictelor interioare generate de antiteza dintre pornirile ereditare și normele sociale face atât obiectul psihologiei cât și al literaturii. Cervantes, Shakespeare și Moliere au pus în formă artistică ceea ce se studiase științific despre condiția umană introducând conflictele exterioare între oameni și conflictele interioare între tendințe contradictorii ale aceleiași persoane din perspectiva evoluției trupești și sufletești.[9] De asemenea, textul servește drept mediu de externalizare a unei identități interioare, autorul având astfel posibilitatea de a se redescoperi și de a reevalua momentele esențiale ale existenței sale.

Singura structura acceptabilă pentru explicarea operei literare prin intermediul biografiei este o bună cunoaștere a biografiei, urmată de identificarea autorului, care posedă autobiografia, cu opera, de aici rezultând în mod direct identificarea vieții cu opera și astfel

[9] Cf. Nicolae Mărgineanu, Psihologie și literatură, Editura Dacia, Cluj, 1970, p. 6

opera autobiografică poate să-și aibă fundamentul în viața autorului.[10] În ceea ce priveşte textul lui Zaharia Stancu, această corelaţie este atât de evidentă încât singurul aspect al romanului care îl mai poate uimi pe cititorul care a studiat anterior biografia autorului este profunzimea trăirilor autorului - narator. Cititorul nu intră într-o operă autobiografică fără a avea o anumită imagine despre persoana care a scris-o. Renumele autorului, fie că este unul pozitiv sau negativ, poate influența direct modul în care textul este interpretat și perceput. Dacă autorul este bine cunoscut pentru integritatea sa morală sau pentru succesul său literar, cititorul poate aborda textul cu o anumită încredere, percepându-l ca pe un document autentic și relevant.

Pe de altă parte, autorii cu un renume controversat pot provoca scepticism sau o abordare mai critică din partea cititorului, ceea ce influențează felul în care textul este interpretat. Acest aspect psihologic al receptării este esențial pentru a înțelege dinamica dintre text și cititor. Textul nu este receptat izolat, ci întotdeauna în contextul cunoștințelor și așteptărilor cititorului față de autor.

Textul autobiografic este inevitabil încărcat de existența personală a autorului. În fiecare frază, fiecare detaliu, se regăsește o parte din identitatea și experiența autorului, iar acest lucru influențează modul în care romanul este perceput și interpretat. Autorul își lasă amprenta personală asupra textului, fie prin selecția evenimentelor pe care alege să le prezinte, fie prin felul în care le interpretează. Astfel, textul autobiografic devine nu doar un simplu vehicul de comunicare, ci un spațiu în care viața autorului este transpusă și cristalizată într-o formă literară.

Fiecare cititor aduce în text propria sa experiență de viață, propriile trăiri și percepții. Din această cauză, aceeași operă autobiografică poate semnifica lucruri foarte diferite pentru fiecare individ. Pentru unii, textul poate reprezenta o sursă de inspirație și motivație, în timp ce pentru alții poate constitui o ocazie de introspecție sau chiar de critică.Această încărcătură personală a textului contribuie la impactul său psihologic, deoarece cititorul nu se confruntă doar cu o poveste, ci cu o viață reală, trăită și reinterpretată.. Textul autobiografic nu este, așadar, doar o reprezentare a trecutului autorului, ci și o oglindă a stării psihologice a acestuia în momentul scrierii, iar această stare este transmisă cititorului prin intermediul narațiunii.

Concluzii

Acest articol explorează dinamica dintre cititor, autor și text în proza autobiografică, punând accent pe rolul cititorului ca participant activ în procesul de interpretare și impactul psihologic al operei. În loc să fie un simplu receptor al mesajului autorului, cititorul reinterpretează textul prin prisma propriilor experiențe de viață, emoții și trăiri, ceea ce transformă lectura într-un proces de introspecție și auto-explorare.

Proza autobiografică devine o „oglindă” a cititorului, în care acesta își reflectă propriile emoții și dificultăți, regăsindu-se în universul narativ. Pe de altă parte, autorul influențează narațiunea prin filtrul propriilor amintiri, adesea distorsionate psihologic, și prin starea emoțională din momentul scrierii, făcând textul o formă de auto-terapie. În acest fel, cititorul poate experimenta indirect, în plan mental, soluții la propriile probleme, utilizând textul drept spațiu de reflecție și învățare emoțională.

Textul devine astfel un vehicul prin care se desfășoară un dialog complex între autor și cititor, facilitând vindecarea emoțională, autocunoașterea și transformarea interioară pentru ambele părți.

În final, interacțiunea dintre autor, cititor și operă literară autobiografică generează un impact psihologic semnificativ datorită felului în care fiecare componentă le influențează pe celelalte. Autorul își proiectează experiențele și emoțiile în text cu sinceritate și autenticitate,

[10] Cf. Norbert Groeben,Psihologia literaturii, Editura Univers, București, 1978, p. 46

cititorul regăsește în acesta propriile trăiri și se angajează într-un proces empatic de reflecție, iar opera literară acționează ca un mediator simbolic care facilitează acest schimb.

**BIBLIOGRAPHY**


- Emil Vasilescu, Contraforturi, volumul 1, Editura Bibliotheca, Târgoviște, 2004
- Eugen Simion (coord. General),Dicționarul general al literaturii române, editura Univers enciclopedic S/T București 2007
- Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Dicționarul scriitorilor români R -Z, , editura Albatros, București, 2002
- Nicolae Mărgineanu, Psihologie și literatură, Editura Dacia, Cluj, 1970
- Norbert Groeben,Psihologia literaturii, Editura Univers, București, 1978
- Umberto Eco, Şase plimbări prin pădurea narativă,Editura Pontica, Constanţa, 1997
- Voicu Bugariu, Zaharia Stancu, editura Albatros, București, 1974
- Zaharia Stancu Confesiunile lui Darie Scânteia numărul 7209/ 31 decembrie 1966

# *NARRATIVE AS THE ARCHITECT OF MEANING IN FIRESC BY PETRU CIMPOEȘU*

**Cristina-Daniela Lateș**
**PhD Student, UMFST „G.E. Palade" of Târgu Mureș**

*Abstract: The writing process proves to be a way for self-discovery and self-knowledge. In the center of this process is Iunia Poenaru, the protagonist of Firesc, a novel by Petru Cimpoeșu, a young woman caught between the chaos of her personal life and the effort to find meaning through writing. In a degrading context, marked by familial disintegration, Iunia feels incapable of finding her path. Although her words initially seem unable to capture the depth of her thoughts, the act of writing proves to be formative, allowing her to transform fragmentation and confusion into a process of self-awareness. Drawing on the philosophical reflections of Constantin Noica, we have named this phenomenon a "joy of not knowing," where initial search and uncertainty become essential for identity formation. In this sense, writing is not merely a means of expression but a way of learning and of learning about oneself in a continuous process of becoming. Thus, the story becomes an "architect of meaning," and through it, the individual not only organizes their experiences but also finds a form of coherence within the chaos of their existence.*

*Keywords: story, journal, chaos, individual, writing*

The writing process proves to be an instrument of self-discovery and self-knowledge. In the center of this process is Iunia Poenaru, the protagonist of the novel *Firesc* by Petru Cimpoeșu, a young woman caught between the chaos of her personal life and the effort to bring order through writing. In a degrading context marked by family disintegration, Iunia feels incapable of finding her direction. Although her words initially seem unable to express the depth of her thoughts, the act of writing proves formative, allowing her to transform fragmentation and confusion into a process of self-awareness. Writing is not just a simple means of expression, but a way to learn and to learn about yourself, in a continuous process of becoming. Thus, the story becomes an "architect of meaning," and through it, people not only organize their experiences but also find a form of coherence within the chaos of their existence.

Petru Cimpoeșu's first novel, released in 1985, is a significant moment in the definition of the novel specific to the 1980s and attracted the attention of readers and critics from that initial moment, when the other great books of the writer had not yet made their acquaintance with the public. Appearing at a time when Romanian literature was in a period of major diversification, with writers who explored the terrain of various thematic areas, or who tackled diverse subjects and borrowed innovative narrative styles, the novel Firesc manages to stand out through the distinctive voice of its author.

Through the novel *Firesc*, Petru Cimpoeșu illustrates the symbiosis in which a person lives with the chaos in their life, as if such an existence were "natural." The protagonist of the novel, the young Iunia Poenaru, tries to give coherence to her life by awkwardly creating a journal in which words fail to capture the depth of the idea. In an abject environment and amid a disintegrating family, Iunia is unable to find her way, but the process of writing, initiated by chance, gives her an unexpected power to write the story, which, in the end, gives her a form of coherence to the chaos.

Petru Cimpoeșu places at the center of the novel the natural relationship of a person with their environment, defined by conflict but approached with empathy and sensitivity, as

the protagonist is a victim of the environment in which she was born and raised, providing the perfect framework in which the reader can reflect and relate.

The protagonist of Petru Cimpoeșu's novel *Firesc,* Iunia Poenaru, spends her childhood in a difficult and often hostile environment. The chaotic environment marked by the dysfunctions of a disintegrated family leaves its mark on her adult life as well. The lack of authentic communication and of a harmonious family connection creates trauma in the girl's inner life that will make it impossible for her to have a romantic relationship in adult life, as well as a balanced relationship with herself. Amid confusion, chaos, and emotional instability, the world around her transforms into a dark environment that can only be perceived to the detriment of personal well-being. These are also reflected in her work environment, an abject setting where the presence of a woman is rarely seen - she is an engineer at the "Geological Exploration Enterprise, Ața-Brateș Division," a field predominantly occupied by men.

Despite the hostile conditions, Iunia tries to find her own way, gradually revealing her personal story to the diary. Finding meaning in these conditions seems almost impossible, but the attempt to express her own story through the process of writing becomes a way to escape and find coherence and understanding in a world where order, meaning and balance would otherwise be impossible to achieve.

Iunia's relationship with her environment is marked by adversity, but this context, however, encompasses openness to the possibility of discovering her own inner strengths and finding her voice, even if self-knowledge has proved to be alien throughout her life.

The act of storytelling or narrating can be viewed as a fundamental mechanism that creates coherence in thoughts, as the act of voicing provides a concrete form to previously unexpressed, formless ideas, which were mere dispersed meanings suspended in the mind. From a psychological and communicative perspective, storytelling proves to be an essential process of clarifying and ordering experiences for understanding one's own existence. Thus, the storyteller, when narrating, is forced to first deeply analyze the experiences they have gone through, and then organize them so they can be shared[1].

Sharing one's personal story and concretizing it through words contributes to defining identity, as it involves selecting from a multitude of significant details for the story of one's own life and organizing them to shape a clear image of identity. Thus, storytelling involves consolidating individual memory and self-learning through the exposition of personal experiences[2].

Transposing personal experience into a story is a form of defining self-consciousness, a method of integrating experiences marked by words into memory. Therefore, storytelling is an essential means of externalization, self-analysis, and processing of information from memory and lived experiences, leading to self-awareness, self-knowledge, and understanding[3].

The novel *Firesc* begins with the intervention of a voice, which later reveals itself to be the young Iunia Poenaru, who takes on the role of the character-narrator and who, in solitude, finds herself at a moment of awareness of her overall state. This moment of lucidity brings her the clarity of certain realizations and the need to record, for the first time, her thoughts. The clumsy attempt to write in a journal proves to be a difficult process for someone who has been lived by her own destiny, in the guise of a victim without initiative,

[1] Roy F. Baumeister, E. J. Masicampo, *Conscious Thought Is for Facilitating Social and Cultural Interactions: How Mental Simulations Serve the Animal-Culture Interface* în Psychological Review, vol. 117, nr. 3, 2010, pp. 945-971.

[2] Dan P, McAdams, *The Art and Science of Personality Development*, The Guilford Press, New York, 2018.

[3] Patricia J. Bauer, Kathryn Boller, *Remembering the Times of Our Lives: Memory in Infancy and Beyond*., Psychology Press, 2016.

until that moment in her life. The difficulty of writing stems from the inability to match words with thoughts, to name ideas through vocabulary: "the words I keep searching for always send me elsewhere, they move me away from the thought I came to them with. Invented by others, they deceive me as soon as I write them: their inadequacy inhibits me"[4] (our translation).

The search for words seems to send her into a labyrinth from which it is almost impossible to escape, a labyrinth whose walls are reinforced by the rigors of grammar, syntax, lexicon, and logic. The overall image of the idea is in conflict with the form, represented by words that seem to fight against expression, waging a battle against putting the thought on paper. The words are thus personified as negative forces bringing trouble and chaos, deforming the truth and reality of the mind: "the division into sentences, writing in uppercase and lowercase letters, the very rules of grammar and logic, punctuation, signs of all kinds, which spoil, dismember the image, intact only in my head, falsify the truth as soon as I try to state it"[5] (our translation).

However, this difficulty is a necessary evil for the protagonist of the book, as words are an imperative of existence, which will contribute to salvation from the inner inferno, will offer coherence, and will clearly outline the memory of self-image, as mentioned earlier: "And yet, I have no choice: to say, no matter how little, to think somewhat coherently, to even remember, to plan, I rely on words, I am forced to accept their mediation. Otherwise, the thought would be just a diffuse state, floating in a fluid of darkness dominated by obscure laws, the self itself an amorphous animal, hidden in its formlessness, inaccessible"[6] (our translation).

The difficulty of expression appears as a leitmotif in the novel *Firesc*, with the protagonist often interrupting the narrative thread, tormented by the effort she maintains to express and find the words that most faithfully reflect her thoughts and ideas. This continuous effort that subjugates her not only impedes expression but also shifts the center of attention from what would be essential to expose to insignificant details. It manifests as an avoidance of confronting truly important things, as an avoidance of facing the inner life: "Here, I write about objects and the essential always remains aside... Who cares, pray, about the position of the bed, the clutter in the room, the many benches in the yard, its square shape facing the ravine at the bottom of which, along the river that gives our section its name, the forest road etc.? Should I start describing the yard as if I had lost it or were in the situation of losing it and trying to recover it?"[7] (our translation). This is, therefore, the indirect affirmation of one of the goals of writing - the attempt to recover personal memory, threatened with being lost.

It can be observed a double struggle of expression: the struggle to identify the form of the word to clothe the idea and the struggle to identify the essential idea that needs to be written.

---

[4] Petru Cimpoeșu, *Firesc*, Ediția a II-a, revăzută, Editura Polirom, Iași, 2010, p.8 (original quote: „cuvintele pe care le tot caut mă trimit mereu în altă parte, mă îndepărtează de gândul cu care am venit spre ele. Inventate de alții, mă înșeală de îndată ce le scriu: inadecvarea lor mă inhibă").

[5] *Ibidem* (original quote : „împărțirea în fraze, scrierea cu litere mari și mici, înseși regulile gramaticii și ale logicii, punctuația, semne de tot felul, care strică, dezmembrează imaginea, întreagă numai în capul meu, falsifică adevărul de îndată ce încerc să-l enunț").

[6] *Ibidem* ( original quote: „Și totuși, nu am încotro: pentru a spune, oricît de puțin, pentru a gîndi cît de cît coerent, pentru a-mi aminti chiar, pentru a proiecta, mă ajut de cuvinte, sunt nevoită să le accept intermedierea. Altfel, gîndul ar fi doar o stare difuză, plutire într-un fluid de beznă dominat de legi obscure, eul însuși animal inform, ascuns în informitatea lui, inaccesibil").

[7] Petru Cimpoeșu, *Op. cit.*, 2010, p. 38 (original quote: „Iată, scriu despre obiecte și esențialul rămîne mereu pe alături... Pe cine interesează, mă rog, poziția patului, înghesuiala din cameră, băncile multe din curte, forma ei de careu cu fața spre rîpa pe fundul căreia coboară, pe lîngă rîul ce dă numele secției noastre, drumul forestier etc. ? Să mă apuc să descriu curtea, ca și cum aș fi pierdut-o sau aș fi în situația de a o pierde și aș încerca astfel s-o recuperez?").

On the one hand, to achieve message accuracy or to concretely express felt emotion, a fine knowledge of the complex system of language is required, which includes a vast repertoire of words, word combinations, and wordplay. The appropriate choice of terms results from a profound understanding of meanings, subtleties of denotations, and connotations. Also, a hindrance in expression is the level of vocabulary and linguistic skills, which can bring difficulties in identifying suitable terms. Limited vocabulary or unfamiliarity with terms in the realm of emotions and feelings is a situation that compromises the ability to articulate thoughts and ideas effectively. This unfamiliarity with naming things has its roots in the history of a girl raised abusively, in an environment where the anomaly of family feelings established itself as normality, a girl who lives in a symbiotic relationship with the chaos of her life, embracing traumas, abuse, loneliness, abandonment, indifference, egoism as part of an ordinary human life.

The opposition between form and content in language has been a subject of debate in linguistics since Ferdinand de Saussure, who believed that the substance of language depends exclusively on its form and cannot have an independent existence.

On the other hand, philosopher Giambattista Vico[8] distinguishes between languages created by humans and the sacred language discovered by Adam, where speech becomes synonymous with the creation of things, carrying the force of creation. According to Vico, there is a congruence between words and things in this original form of language. Although most linguists hold that form and content are inextricably linked, with form representing the internal structure and mode of existence of content, it is noted that the same content can take multiple forms, and signs can have connotations in addition to their denotative meaning.

If Saussure considered the system of linguistic signs as a conventional system that should be considered synchronically[9], i.e., limited to the moment of a limited situation, other linguists have viewed the language system from a different perspective. They consider synchrony a limitation and that facts should be studied diachronically, as history leaves its mark on language. In this sense, Al. Graur believes that language, "like everything in the world, is in a constant state of change and that one cannot correctly understand a state of facts without knowing how it was reached. Without the historical perspective, language cannot be related to the evolution of the society it serves"[10].

Eugeniu Coșeriu[11] speaks about the fact that the distinction between "signified" and "signifier" highlighted by Ferdinand de Saussure has its origins much further back in time, when Aristotle highlighted a profound contrast between "what is in the voice" and "what is in the soul." This outlines a distance between what a person has internally, in their soul and mind, and what is expressed through their voice, through words, not being about "what is contained in the voice," i.e., the object of speech, the content of consciousness, the symbol of "what is in the soul." These concepts facilitate the understanding of a person's difficulty in transposing the ”soul” into ”voice,” a difficulty that plagues the character Iunia throughout the book: "Trivialities, trivialities, trivialities! After so many thoughts, a few neutral, dry words, gathered in a dull sentence, which I don't even know how to finish, where to take it or where it will take me, which nullifies me as soon as I write it. I write with all confidence the word, then, looking at it somewhat more attentively, somewhat longer, I realize how far my

[8] Giambattista Vico, *Ştiinţa nouă–Principiile unei ştiinţe noi cu privire la natura comună a naţiunilor,* Studiu introductiv, traducere și note de Nina Façon, Editura Univers, București, 1972.

[9] Alexandru Graur, *Studii de lingvistică generală*, (varianta nouă), Editura Academiei române, 1960, p.170.

[10] Alexandru Graur, *Lingvistica pe înțelesul tuturor*, Editura Enciclopedică română, București, 1972, p.155 (original quote: „ca tot ce e pe lume, e în permanentă schimbare și că nu se poate înțelege corect o stare de fapte dacă nu cunoaștem felul în care s-a ajuns la ea. Fără perspectiva istorică limba nu poate fi pusă în relație cu evoluția societății pe care o deservește”).

[11] Eugeniu Coșeriu, *Lecții de lingvistică generală*, trad. din spaniolă de Eugenia Bogoja, Editura Arc, Chișinău, 2000, p. 6.

thought is, how foreign... I use the verb to indicate some movement, to temporarily suppress time, then I demand time itself from it; nouns for the shell of objects, attributes for what those objects pretend to be, impose an orthographic order and ask them: where is life, where are its details? The color, the turmoil, the quarrels, the suffering, the ambitions, the illusions, the defeats, its heavy sauce sometimes, the cold and its stifling heat, the passions and indifference, the anxieties, the fears, the lights, its scents?... And they, words alone, cannot speak, can only express their impotence. Oh, if only words had thoughts, their thoughts! Then, life could tell me: I am just a word, the word life, if you want more, look elsewhere, maybe in the empty space between me and the word that follows me..."[12] (our translation).

On the other hand, the struggle to find what needs to be written is chaotic, like an inner expedition to an unfindable place. The intensity of what has been experienced and the complexity of the thoughts make it so that there are no terms to fully capture what has accumulated during periods of silence.

We have named this fragment of the work "Narrative as the Architect of Meaning" precisely because this struggle of searching, this effort of finding expression, sacrifice in the writing process is not illusory, as the act of writing has a formative effect on the writer, and initial ignorance is actually the first necessary step for self-knowledge. Constantin Noica chooses to call this phenomenon a joy of ignorance, those in whose minds knowledge and certainty dominate being marked by the amnesia of sadness, unaware that true joy comes from the journey of coming to know through writing and storytelling: "How much sadness must be in the hearts of those who, beginning to write a book know everything they will say there! A person who learns nothing by doing, is a deaf person asking questions to which they already know the answers; a modern tourist going to see landscapes with the same eyes with which they have seen photographs of them at home"[13](our translation). Thus, through documented deeds, a person "becomes." In Noica's words, "doing" a person learns and learns about themselves. Writing the book, a person situates themselves in "becoming." Telling one's story, a person knows themselves.

Iunia Poenaru begins to write in a moment of loneliness, trying to find some justifications for writing: boredom, loneliness, and the need to record what she observes around - that it is night, that it is raining, and that she is alone, but these are just justifications for a much deeper need. Initially, she believes it is a need to tell the story of one of her colleagues, but gradually, she realizes that what she writes could be a journal and acknowledges that for it to be a journal, the reasons that drove her to write must be deeper than the banal insomnia: "Then, why do I write these things? A question I have asked myself before and to which I have not yet answered. I could say: because, sometimes, I can't sleep.

---

[12] Petru Cimpoeșu, *Op. cit.,* pp. 70-71 (original quote: „Fleacuri, fleacuri, fleacuri! După atîtea gînduri, cîteva cuvinte neutre, seci, întrunite într-o frază searbădă, pe care nici nu mai știu cum s-o termin, unde să o duc sau unde mă va duce ea, care mă anihilează de îndată ce o scriu. Scriu cu toată încrederea cuvîntul, apoi, privindu-l ceva mai atentă, ceva mai mult timp, îmi dau seama cît de departe e gândul meu, cît de străin... Folosesc verbul pentru a indica o mișcare oarecare, pentru a suprima provizoriu timpul, apoi îi pretind timpul însuși; substantive pentru coaja obiectelor, atribute pentru ceea ce se prefac a fi acele obiecte, impun o ordine ortografică și le întreb: unde e viața, unde sunt amănuntele ei? Culoarea, tumultul, vrajbele, suferința, ambițiile, iluziile, înfrîngerile, sosul ei atît de greoi uneori, frigul și înăbușitoarea ei căldură, patimile și indiferența, neliniștile, temerile, luminile, miresmele ei?... Iar ele, cuvintele singure nu pot spune, nu-și pot spune decît neputința. O, dacă și cuvintele ar avea gânduri, gîndurile lor! Atunci viața mi-ar putea spune: eu nu sunt decît un cuvînt, cuvîntul viață, dacă vrei mai mult, caută în altă parte, poate în spațiul gol dintre mine și cuvântul care mă urmează...").

[13] Constantin Noica, *Jurnal Filozofic,* Editura Humanitas, București, 1990, p. 101 (original quote: „Cîtă tristețe trebuie să fie în inima celor care, începînd să scrie o carte, știu tot ce vor spune acolo! Un om care nu învață nimic făptuind, e un surd punînd întrebări al căror răspuns îl știe; e un turist modern plecînd să vadă peisajele cu aceiași ochi cu care le văzuse acasă fotografiile").

An initially acceptable answer that commits me to nothing. Yet, I feel it is hypocritical. Not everyone who has insomnia starts writing a journal. But is it a journal?" [14].

The act of storytelling reveals itself as a realm of inner transformation, having a profound effect on the storyteller and allowing the narrator to visualize and express their specific place in a psycho-social context, as well as to gain knowledge about the surrounding environment. The story has the power to transform the traces of traumatic experiences into more coherent and organized representations, thus contributing to the process of re-signifying the past and achieving inner peace by ordering fragments of significant experiences into coherent and balanced matter. The storyteller, like an architect of their own thoughts, carves a path, more clearly delineates their place in the world, and moreover, gains a profound understanding of their living environment.

When creating a story around a traumatic event, the storyteller becomes an organizer of a chaotic universe, capable of taking control and organizing it, giving it meaning through narrative structure. According to H. Porter Abbott[15], the human mind has an irresistible inclination toward the clarity of linear stories, using them as basic tools in constructing knowledge. This tendency drives storytellers to dig deep in search of the roots of the actions they go through and to follow the effects that converge as a result. Thus, the events they go through are interpreted as being causal, forming chains in the fabric of the story. As a result, putting past experiences into clear and direct words allows the storyteller to process experiences, reach a state of balance, and find a sense of control.

In his extensive study of narrative[16], H. Porter Abbott exposes the effects of storytelling on the storyteller, which are varied and have influence and impact in multiple forms on those who share their story. Reflection on the self is manifested along with the understanding of one's experiences, emotions, and perspectives through the act of storytelling. Organizing and sharing one's story brings self-understanding. Also, sharing personal stories can offer a sense of emotional release, a sort of emotional catharsis, as it involves processing events, and exposure seems to bring a sense of release.

Moreover, the act of confiding in someone can encourage a sense of connection and empathy between the confider and the audience. But what is Iunia Poenaru's story and why does she feel the need to confide or the need for connection and empathy? For the only connection she has at the moment of telling her life story is with the paper of the journal, which she awkwardly tries to complete, and the empathy she receives from us, the readers, is a fictional one. By sharing her story, she may have the impression of a connection, creating a kind of understanding and compassion.

On the other hand, for the protagonist, the paper is the only opportunity she has allowed herself to affirm her identity, values, and beliefs, to express herself freely and give free rein to her thoughts and opinions regarding the environment in which she finds herself, the situations she has participated in, and the people she has come into contact with. However, the feeling of power and control she has in the moment of writing gives her an illusory autonomy, as it does not manifest in her lived reality.

Iunia reveals her personal history only in the second part of the Prologue, when she begins to master the feeling of chaos in front of the words and when she is able to assume this past, to definitively imprint it on paper. It is about the courage of assuming and accepting a traumatic past, a feeling of mature and cold tolerance. Her confession in the journal plays a

[14] Petru Cimpoeșu, *Op. cit.*, p. 71 (original quote: „Atunci, de ce le mai scriu? O întrebare pe care mi-am mai pus-o și la care n-am răspuns încă. Aș putea spune: fiindcă, uneori, nu pot dormi. Un răspuns în primă instanță acceptabil și care nu mă angajează cu nimic. Simt însă că e ipocrit. Nu oricine are o insomnie se apucă să scrie un jurnal. Dar e jurnal?").
[15] H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
[16] *Ibidem.*

crucial role in preserving personal memory on paper. Although initially writing seemed to record momentary experiences, the urge to review the past forces her to address the entire past. The writing process generates, in essence, the curiosity of discovering more about oneself, as if imposing a need to dig deeper into memory. Thus, what seemed in the early stages a journal, becomes a biography, the story of today inevitably connected to the story of yesterday, without which it would have no sense or existence: "I closed the window, took my pen and notebook and, without thinking too much about the consequences, I started to write. But what is today's story without yesterday's, and what is yesterday without the day before yesterday, and so on and so on into the darkness of memory? Thus the original intention to fix a fact became the intention to change it in the end. All histories have been written to change the past - who's clever who said that? Perhaps more, to invent it. By starting a diary, I unwittingly provoked a biography"[17] (our translation).

One of the remarkable aspects of the writing of the novel is the ability to write in a sober, clear and direct style, a style that facilitates the reader's accessibility to the ideas conveyed, a style in which there can be no lack of depth. Petru Cimpoeșu succeeds in expressing complex ideas in a precise way, using direct language, and in painting vivid images of the humanity captured in its natural state.

## BIBLIOGRAPHY


### PRIMARY SOURCES

Cimpoeșu, Petru, *Firesc*, Ediția a II-a, revăzută, Editura Polirom, Iași, 2010

### SECONDARY SOURCES

Abbott, H. Porter, *The Cambridge Introduction to Narrative,* Cambridge University Press, Cambridge, 2002

Adam, Jean-Michel, Revaz, Françoise, *Analiza povestirii,* traducere de Sorin Pârvu, Editura Institutul European, Iași, 1999

Austin, J.L., *Cum să faci lucruri cu vorbe*, traducere din limba engleză de Sorana Corneanu, prefață de Vlad Alexandrescu, Editura Paralela 45, Pitești, 2005

Austin, J.L., *How to do things with words,* Oxford University Press, Amen House, London, 1962

Bauer, Patricia J., Boller, Kathryn, *Remembering the Times of Our Lives: Memory in Infancy and Beyond,* Psychology Press, 2016

Baumeister, R. F., și Masicampo, E. J, *Conscious Thought Is for Facilitating Social and Cultural Interactions: How Mental Simulations Serve the Animal-Culture Interface,* în Psychological Review, vol. 117, nr. 3, 2010

Coșeriu, Eugeniu, *Lecții de lingvistică generală*, traducere din spaniolă de Eugenia Bogoja, Editura Arc, Chișinău, 2000

Crăciun, Melinda, *Un roman...firesc* în Vatra, nr.1-2, 2018, pp. 134-136

Graur, Alexandru, *Lingvistica pe înțelesul tuturor*, Editura Enciclopedică română, București, 1972

Graur, Alexandru, *Studii de lingvistică generală*, (varianta nouă), Editura Academiei române, 1960


[17] Petru Cimpoeșu, *Op. cit.*,pp. 72-73 (original quote: „Am închis fereastra, am luat pixul, caietul și, fără să mă gîndesc prea mult la consecințe, am început să scriu. Dar ce înseamnă povestea zilei de azi fără a celei de ieri și ce înseamnă ieri fără alaltăieri și așa mai departe până în bezna memoriei? Astfel, intenția inițială de a fixa un fapt a devenit intenția de a-l schimba, în cele din urmă. Toate istoriile s-au scris pentru a schimba trecutul – care deștept a mai zis-o și pe asta? Poate mai mult, pentru a-l inventa. Începînd un jurnal am provocat, fără să-mi dau seama, o biografie").

McAdams, Dan P., *The Art and Science of Personality Development*, The Guilford Press, New York, 2018

Noica, Constantin, *Jurnal Filozofic*, Editura Humanitas, București, 1990

Vico, Giambattista, *Ştiinţa nouă–Principiile unei ştiinţe noi cu privire la natura comună a naţiunilor,* Studiu introductiv, traducere și note de Nina Façon, Editura Univers, Bucureşti, 1972

# *THE APOCALYPTIC ITALIANS OF ELIZABETHAN LITERATURE*

**Laurenţiu Boşog**
**PhD Student, University of Craiova**

*Abstract: While the Renaissance represented a touchstone in cultural development for Europe, the import of Italian values and ideas into the English cultural landscape was not without problems. The Elizabethans, while more than willing to use the ideas of the Renaissance to prop themselves up, did not look kindly to all Italian influences. Thus, this paper will look at the cultural and historical factors at play, as well as how the Elizabethans used the influences they imported to attack and demonise italians and Catholicism.*

*Keywords: Italy, literature, religious conflicts, Elizabethan, propaganda*

## INTRODUCTION

England's relationship to Italy and Italian culture is a complex one. As the seat of Catholic Christianity, the birthplace of Rome and all its teachings on science, language and culture, Italy has been the destination for learning, spiritual growth and political purposes since the Middle Ages.[1] Even in the Victorian era, seeking to expand and legitimise its expansion, did the British Empire lay claim to the legacies of antiquity's great history makers. Hellenistic culture was grabbed as the British began viewing themselves as "*more "Greek" than even the present inhibitors of that ancient land."* [2] in response to Napolenic France's laying claim over the Roman Empire, something the Victorians would do later as well, viewing Italy in turn as *"the diminished inheritor of Europe's two proudest historical legacies, Classical Rome and the Renaissance city-state."*[3]

However, Britain's relationship with the Renaissance isn't as clean cut as it might appear by just looking at Victorian claims of cultural ownership. While the Victorian – and by extension British- tendency to view other lands as lacking in terms of culture [4] was not a recent development at the time, the way English history intersects with Italian culture is its own, larger issue. The Renaissance itself, a major milestone in the development of European art and culture was not easily accepted into English society at the time. It existed in a liminal space where it both contributed to its developing cultural and artistic capital, but also as a source of foreign infiltration; a silent carrier of dangerous ideas that could overthrow "proper" English culture and moral values; thus inspiring both creativity and moral panick.

## HISTORICAL BACKGROUND

The Black Death left more than a staggering death toll in its wake. Following it, Europe was gripped by a current of fear and dread. It is not hard to see why such a devastating historical event would entrench such emotions at a large scale, especially given Medieval Europe's already existing eschatological anxieties that have been recorded from as

[1] Ascari, Maurizio (2015), *The Rise of the Grand Tour: Higher Education, Transcultural Desire and the Fear of Cultural Hybridisation,* Linguæ & -Rivista di lingue e culture moderne (pp. 9)
[2] *Casey, C. (2008), Grecian Grandeurs and the Rude Wasting of Old time: Britain, the Elgin Marbles, and Post-Revolutionary Hellenism. Foundations 3 (1)*
[3] Ogden, D. (1997). *The Architecture of Empire: "Oriental" Gothic and the Problem of British Identity in Ruskin's Venice*. Victorian Literature and Culture, 25(1), (pp. 115)
[4] Pemble, John (1987). *The Mediterranean Passion: Victorians and Edwardians in the South*. New York: Clarendon Press, Oxford University Press. (pp. 60)

early as the year 1000[5], being recognised as end-time anxieties having become more intense in areas found under Protestant influence. [6]

The violent age of the Tudors had left England in a position ripe for such apocalyptic anxieties to grow and fester. Elizabeth I's reign was not without problems; both internal and external. On the home front, the Elizabethans had to content with the aftermath of the troubling Tudor times: famine, disease and food shortages; while Catholic enemies at the borders and abroad represented an external threat as well. All of this was compounded by Elizabeth I's lack of a child, breeding a fear of leaving the nation heirless. It is not hard to see how such mounting troubles could lead one to adopt the same fears that had been plaguing mainland Europe: that they were living in the end of days.

In this background does the Renaissance enter the cultural and political scene. Italy's reaching into its Classical past to revive models of thinking and art led to its growth as a powerhouse in terms of culture, art and sciences. And that very growth is what would lead to the Elizabethans 'conflicting relationship with the movement:

> *"The Italian Renaissance put Italy years ahead of England in many fields, and the English began to suffer from what was essentially an inferiority complex, as they were concerned that English literature was viewed as poor in comparison with that of Italy by the rest of the world."*[7]

We have before us one of the most influential cultural movements of the time, growing and taking over Europe. To reject it would be to consign England to irrelevance on the cultural and artistic stage; and yet, its origins come from one of England's cultural enemies. Following the Tudor split from the Catholic Church and uplifting of the Church of England, Catholicism and, by extension its home, Italy, became anathema to mainstream cultural praxis. And here Elizabethan England found itself faced with a choice: embrace the ideas of the Renaissance and join the cultural and artistic boom which was spreading through Europe, or reject it and be left behind. While on a surface level, embracing the Renaissance doesn't seem like a major issues- and we, with the hindsight of time know it wasn't- to many Elizabethans this carried with it the risk of cultural infiltration, for Italian ideas were by extension Catholic in their views, and thus could not be trusted, least the godly values of the English would be corrupted by outside influences. However, being left behind as the rest of Europe developed was also unacceptable, especially for a nation recovering after an era of civil war and tumult, seeking to establish itself on the global scene.

The choice to embrace the Renaissance would prove to be the correct one, as it lead to a great growth of English culture and art, especially on the literary scene. To the English public, the untapped gold mine of Italian literature represented potential. Learned Elizabethans translated these works, and the needs of the market resulted in the spread of new literary, cultural and philosophical ideas into England.

The public developed a desire to consume more and more Italian literature, to the point where translations were not enough, and thus new works, imitations of the Italian style, had to be made. For example, Paul N. Siegel attributes the revival of courtly love poems to translations of Petrarchan works. In a post-feudal world, courtly romance and chivalric ideals were easily left behind as the realities of feudalism became harder to ignore. After the civil wars and the security of the Tudor dynasty was assured, with the advent of the Renaissance,

---

[5] Baghos. M (2016), *Apocalypticism, the Year 1000, and the Medieval Roots of the Ecological Crisis,* Literature and Aesthetics 26 (pp. 84)

[6] Barnes, Robin B. (2002) Review of *Varieties of Apocalyptic Experience in Reformation Europe*, by Irena Backus, Andrew Cunningham, Ole Peter Grell, and Howard Hotson. *The Journal of Interdisciplinary History* 33, no. 2 (pp. 265).

[7] Fox, M. (2011) *The Italianate Englishman: The Italian Influence in Elizabethan Literature*, International Research and Review: Journal of Phi Beta Delta, 2011 Issue. (pp. 42)

could these ideas make a proper return. Both through direct contact with Italian culture and indirect ones such as the French court[8].

It is not enough for the Elizabethans to simply adopt Italian cultural and artistic imports, however. With the revival of courtly love also came a strong reaction against it. This free, adulterous form of love was a symbol of Italian corruption. Known, as one would put it in modern terms, "hater" of Italian and Catholic influences Roger Ascham decried its return[9], as he did with many things of Italian origin which we will cover later.

Thomas Hoby's translation of *Il Cortegiano* is also illustrative of this desire to be seen as culturally relevant in this period of history while also effectively attributing Italian works to themselves. Hoby referred to the act of translating it as having one of the most iconic literary figures of the day becoming an Englishman[10], the act of translation being meant to free the courtier from his Italian origin and existence and to assimilate and integrate him into an English one. This is only one effect, the other being, as Partridge argues[11], that of bolstering Queen Elizabeth I's personal image by creating parallels between her and the idealized female courtier, the Italian courtier thus being further removed from their origin to become part of Elizabethan society, extolling their ideals and cultural values instead.

Thus it is important to see the Renaissance not just as a cultural and artistic movement, but also an "arms race". While dissenting voices appear to warn and shout against "corrupting" influences, the pragmatic stance becomes to welcome the new cultural changes; adopting and changing what is needed in order to benefit the dominant culture. Elizabethan England "armed" itself with Italian imports- art and culture- transforming them to suit their own cultural needs and landscape while also being able to grow to become Italy's rival in the battlefield of culture. The Elizabethans are seen as ready to embrace and adopt new forms and ideas, while also using them as "weapons" against the very same place they originated from. One quote by Maureen Fox perfectly illustrates this Elizabethan mentality where "[…] *writers mimic Italian writers and incorporate Italian ideas into their own works, while other writers alter Italian literary conventions and openly attack Italian morals."*[12]

**APOCALYPTIC PAPISTRY**

In this perplexing relationship between Italy and Elizabethan England, we see its ideas taken by the Elizabethans to enrich themselves. Now we have to look at the core of the issue. Ideas and people cannot be entirely separated, for culture and art require a human heart at their core to even exist. And yet, in this give-and-take relationship, as quoted earlier, the Elizabethans had no issue with cutting the Italian element from what was originally and Italian cultural import. By distancing themselves from the human source, it becomes much easier to use said cultural import against Italians.

As stated in the introduction, apocalyptic fears were characteristic of Medieval Europe both before and after the Black Death. While the Renaissance did assuage many fears, in Elizabethan England a type of panic still existed. The fear of cultural upheaval and corruption; and the source of that danger was none other than Italy.

The term best used to describe such sentiments is that of "moral panic". Working with Stanley Cohen's concept of a moral panic, we will thus focus in on the characteristics of the object of the moral panic, for it is best to have it laid out before we begin to see how these traits begin to apply to Italian and Catholic cultural influences.

---

[8] Siegel, P. N. (1945). *The Petrarchan Sonneteers and Neo-Platonic Love. Studies in Philology,* 42(2), (pp.166)
[9] Idem.
[10] Partridge, M. (2007). Thomas Hoby's English Translation of Castiglione's "Book of the Courtier." *The Historical Journal, 50*(4), (pp.769)
[11] Idem.
[12] Fox, M. (2011) *The Italianate Englishman: The Italian Influence in Elizabethan Literature*, International Research and Review: Journal of Phi Beta Delta, 2011 Issue. (pp. 40)

*"The objects of normal moral panics are rather predictable; so too are the discursive formulae used to represent them. For example: They are 'new' […]- but also 'old'[…]. They are damaging 'in themselves' – but also merely 'warning signs' of the real, much deeper and more prevalent condition. They are 'transparent' […]- but also 'opaque'[…]."*[13]

Returning to what was outlined earlier, the Elizabethan era was not without its issues. While embracing Renaissance ideas allowed Elizabethan England to expand its cultural and artistic horizons, the act itself did not go unchallenged, for "*England grew to fear Italy's corrupting influence […] on English morals and values, and Elizabethan writers began using their works to caution England against Italy's immoral nature."*[14] In this cultural climate, the import of foreign ideas was tantamount to heresy for some. This is where we find the infamous figure of Roger Ascham.

Perhaps the most ardent Elizabethan to pebble apocalyptic rhetoric; n "The Schoolmaster", Ascham drenches his text so thoroughly in devilish and doomsday imagery regarding the major sticking point of Italian culture.

Anti-Catholic and anti-Italian sentiments expressed through eschatological fears are nothing new to post-Reformation England, as attempts to identify the Papacy with the Antichrist have been as old as Luther himself[15]; Ascham standing out in his attempt to divorce England from Rome in in the battlefield of culture. He denounces the perceived perversion of the English education by Catholic ideas using the language of doom saying[16] where, in his vision, England is a fallen place, where faith and lawfulness have given way to social catastrophe, the complete upturning of societal norms:

*"[…]innocencie is gone: Bashfulnesse is banished: moch presumption in yougthe: small authoritie in aige: Reverence is neglected: dewties be confounded: and to be shorte, disobedience doth ouerflowe the bankes of good order, almoste in everie place, almoste in everie degree of man."*[17]

By peddling the fear of social corruption and subversion, in Ascham's writing thus emerges a sinister figure and agent of an apocalypse, both spiritual and cultural. Italy and the Italian people are identified as sources of this corruption, along with the Pope and the Catholic Church, but they are a distant threat that works its devilry from afar. Applying this to Cohen's formula for moral panics, this sees the traits of being both "new and old". Old, for it dates back not just to the Protestant Reformation, but, as we will see, having Biblical allusions thrown in as its roots as well; with the Renaissance itself contributing to the "new" side of the descriptor. And the agent of such a corruption the figure of a "fallen Englishman", the "Italianate".

While the Italian people are a distant source of this apocalyptic corruption, the main perpetrator of its spread is closer to home. There are none more despised Ascham; they're the product of travel, an act which the writer himself was quick to warn against, an almost original sin-like transgression. Ascham despised travel, specially, to Italy, which he viewed as *"the decay from the original condition of national purity, of pristine Englishness […]"*[18]. If Englishness is akin to Adam and Eve living in peace and bliss in the Garden of Eden, then

---

[13] Cohen, Stanley (2002). *Folk Devils and Moral Panics : The Creation of the Mods and Rockers.* (3rd ed.). Abingdon, Oxon: Routledge. (Introduction)

[14] Fox, M. (2011) *The Italianate Englishman: The Italian Influence in Elizabethan Literature*, International Research and Review: Journal of Phi Beta Delta, 2011 Issue. (pp. 40)

[15] Stark, R. J. (2008). *Protestant Theology and Apocalyptic Rhetoric in Roger Ascham's "The Schoolmaster."* Journal of the History of Ideas, 69(4) (pp.519)

[16] Ibid. (pp.521)

[17] Ascham, R. *The Schoolmaster*

[18] Ascari, Maurizio (2015), *The Rise of the Grand Tour: Higher Education, Transcultural Desire and the Fear of Cultural Hybridisation*, Linguæ & -Rivista di lingue e culture moderne (pp. 21)

the fall is the act of adopting cultural values outside of one's birthplace. The serpent here is none other than Italy itself, who has corrupted the pure Englishman who, in his ignorance, sins against his own culture and is twisted by Catholic – and by extension Italian- influence.[19]

If the Pope is the Antichrist to Luther and other Reformist leaders, then Ascham's Italianate is a mix of two things: it continues the Antichrist symbolism as a being whose only purpose is to subvert and corrupt, while also having the chimerical qualities of the Beast of Revelation:

> *"A marvelous monster, which, for filthiness of living, for dulnes of learning him selfe, for wilinesse in dealin with others, for malice in hurting without cause, should carie at once in one bodie, the belie of a Swyne, the head of an Asse, the brayne of a Foxe and the wombe of a wolfe."*[20]

Noticing the wording used, the Italianate's nature is unnatural and shifting, a beast- many beasts even- hidden in the skin of a man. This returns up to Cohen's words; the presence of such Italianates being the warning signs of a greater danger, the attack on English society by heretical Italian values. In this Elizabethan moral panic we can see how the threat is both transparent- as the notions of Italy's corrupting culture are well known- a Circean enchantment luring good men to Italy where they are corrupted[21] and in turn corrupt other with Italian books made *"English to bryng mischief"*[22]- but also opaque, as the Italianate hides their monstrous nature behind the façade of Englishness, lying in wait to destroy Protestant England by introducing concepts belonging to a *"blasphemous, ignorant, conflicting, mischievous, and vain society that hides behind an enchanting façade and bewitching words"*[23]

While Ascham uses biblical imagery to speak against Italian and Catholic cultural influences, we return to those who embraced the influence of the Renaissance and yet still used its lessons to attack Italians. In *The Faerie Queene,* we see the revival of chivalric and courtly literature; its author, Spenser himself, immersing his works in the ideals of the Renaissance while blending them with authentic English ones as well, grounding the elevated elements.[24] However, Spenser uses the same techniques to contribute to anti-Catholic propaganda. He uses coding and symbolism, to paint an image of a demonic villain to lay over that of Rome and Catholicism[25] to signify a war of cultural values.

Underneath the layers of coding and symbolism, *The Faerie Queene* is the tale of English Protestantism's triumph over Italian Catholicism.[26]Like all coding, the keys to understanding what symbol means what are already known to the learned reader, serving thus to further propagandize this religious conflict. What meaning is hidden would have been clear to any Protestant reader at the time, the apocalyptic imagery leaving little leeway. For example, consider the following description of Duessa, the enchantress that exists in opposition to Gloriana/Belphoebe:

---

[19] Stark, R. J. (2008). *Protestant Theology and Apocalyptic Rhetoric in Roger Ascham's "The Schoolmaster."* Journal of the History of Ideas, 69(4) (pp.524)

[20] Ascham, R. *The Schoolmaster*

[21] Idem.

[22] Idem.

[23] Fox, M. (2011) *The Italianate Englishman: The Italian Influence in Elizabethan Literature*, International Research and Review: Journal of Phi Beta Delta, 2011 Issue. (pp. 44)

[24] Greenblatt, S., and Abrams, M.H. (Eds.). (2006). *The Norton Anthology of English Literature: The Sixteenth and the Early Seventeenth Century* (8th ed.). New York, NY: Norton. (pp.768)

[25] Idem

[26] Fox, M. (2011) *The Italianate Englishman: The Italian Influence in Elizabethan Literature*, International Research and Review: Journal of Phi Beta Delta, 2011 Issue. (pp. 45)

*„A goodly Lady clad in scarlot red,/Purfled with gold and pearle of rich assay,/And like a Persian mitre on her hed/She wore, with crowns and owches garnished,/The which her lavish lovers to her gave; […]"*[27]

Both Duessa and Goloriana are presented initially as positive female figures, as well as associated with the colour red – *"Whose Kingdomes seat Cleopolis is red"*[28]-, however one is a standing for the English Queen Elizabeth I, while the other, is not meant to represent a single person, but an amalgamation of both an institution and a biblical character. As Greenblatt and Abrams point out:

*"For example, they would know immediately that a woman who wears a mitre and scarlet clothes and dwells near the river Tiber represents […] the Roman Catholic Church, which had often been identified by Protestant preachers with the Whore of Babylon in the Book of Revelation."*[29]

Duessa's imagery is easily identified. Adorning her head lies a mitre, a headdress associated with high ranking positions in various Christian denomination, but the saintly image is undercut. First, by noting its Persian origin; and by extension associating to historical Babylon. Secondly, the highlighting of elements of vanity: the mitre is worn together with crowns and gems that are identified as having been gifted from her lovers; furthering the opposition between the two female figures: one uses men to gain wealth while the other sends her Knight on a selfless quest.

As the Whore of Babylon, Duessa is both idolatress and false idol to her many lovers; and is renowned for leading men astray: *"The author then (said he) of all my smarts, Is one Duessa a false sorceresse, That many errant knights hath brought to wretchednesse."*[30] Spenser uses the symbol of the Whore of Babylon in a manner identical to the Book of Revelations. Just like in Revelations, she represents a corrupt state that deceives others with false faith and exploit them for its own gains. The key difference being that in Revelations we see decried a pre-Christian Rome while Spenser uses the same symbols to represent a rival Christian power instead. The allusion is clear: Rome and its Church have fallen from grace in a manner so dire, it has return to the decadent state of pre-Christianisation.

We thus have a complete set of apocalyptic figures. The Pope, as mentioned before, is the Antichrist, leader of a "false church" that corrupts and leads astray virtuous Christians. The multi-layered Italianate is many things, Beast, Antichrist and fallen angel, corrupting his fellow Englishmen by spreading Italian culture and ideas. Finally, the Catholic Church lies as the highest idolatress, the engine through which the Pope-as-Antichrist spreads his corrupting ideals. With these figures at the seat of power for Catholicism, Italy and its people can't been seen as anything but fallen and ungodly, replaced in history by the rising British and their Protestant faith.

**CONCLUSION**

The advancements of the Renaissance made Italy a beacon of artistic and cultural ideas for Europe. Due to historical conflicts between the now Protestant England and Catholic Italy, a sentiment of unease pervaded English culture regarding the adoption of such ideas. Combined with a surviving mind-set from the late Middle Ages and a delicate political state, the fear of an impending doomsday took a nationalist tinge. It was not enough to say that the end of days was coming, but also to attribute it to the corruption of the Catholic Church. Thus did they represent, in art, Catholicism- and by extension Italy- as an agent of doomsday, seeking to corrupt and overturn the purer, Protestant nation of England. This was

[27] Spenser, E. *The Faerie Queene*
[28] Idem.
[29] Greenblatt, S., and Abrams, M.H. (Eds.). (2006). *The Norton Anthology of English Literature: The Sixteenth and the Early Seventeenth Century* (8th ed.). New York, NY: Norton. (pp.775)
[30] Spenser, E. *The Faerie Queene*

done both by rejecting any notion of importing anything artistic or cultural from Italy- as well as any Englishman who has had contact with them- as seen via Ascham; but also by syncretising Renaissance values with English sensibilities to attack Italy and Catholicism, as with Spenser. Regardless of method, the end result was a representation of Italian values and religious figures as apocalyptic heralds that seek only to doom England to blasphemy, idolatry and an overturn of social norms and values; matching the traits of what we know to be a moral panic.

**BIBLIOGRAPHY**


Ascari, Maurizio (2015), *The Rise of the Grand Tour: Higher Education, Transcultural Desire and the Fear of Cultural Hybridisation*, Linguæ & -Rivista di lingue e culture moderne. <https://www.ledonline.it/index.php/linguae/article/view/859/711 >

Ascham, R. *The Schoolmaster.* < https://www.gutenberg.org. >

Baghos. M (2016), *Apocalypticism, the Year 1000, and the Medieval Roots of the Ecological Crisis,* Literature and Aesthetics 26

Barnes, Robin B. (2002) Review of *Varieties of Apocalyptic Experience in Reformation Europe*, by Irena Backus, Andrew Cunningham, Ole Peter Grell, and Howard Hotson. *The Journal of Interdisciplinary History* 33, no. 2 (pp. 261–74).< http://www.jstor.org/stable/3656590. >

Black, J. (1996). *Italy and the Grand Tour: The British Experience in the Eighteenth Century*. Annali d'Italianistica (14) < https://www.jstor.org/stable/24007464 >

Casey, C. (2008), *Grecian Grandeurs and the Rude Wasting of Old time: Britain, the Elgin Marbles, and Post-Revolutionary Hellenism.* Foundations 3 (1)

Cohen, Stanley (2002). *Folk Devils and Moral Panics : The Creation of the Mods and Rockers*. (3rd ed.). Abingdon, Oxon: Routledge.

Spenser, E. *The Faerie Queene.* < https://www.gutenberg.org. >

Fox, M. (2011) *The Italianate Englishman: The Italian Influence in Elizabethan Literature*, International Research and Review: Journal of Phi Beta Delta, 2011 Issue.

Greenblatt, S., and Abrams, M.H. (Eds.). (2006). *The Norton Anthology of English Literature: The Sixteenth and the Early Seventeenth Century* (8th ed.). New York, NY: Norton.

Ogden, D. (1997). The Architecture of Empire: "Oriental" Gothic and the Problem of British Identity in Ruskin's Venice. *Victorian Literature and Culture*, *25*(1), 109–120. <http://www.jstor.org/stable/25058376 >

Partridge, M. (2007). Thomas Hoby's English Translation of Castiglione's "Book of the Courtier." *The Historical Journal*, *50*(4), 769–786.< http://www.jstor.org/stable/20175127 >

Pemble, John (1987). *The Mediterranean Passion: Victorians and Edwardians in the South.* New York: Clarendon Press, Oxford University Press

Siegel, P. N. (1945). *The Petrarchan Sonneteers and Neo-Platonic Love. Studies in Philology*, 42(2), 164–182. <http://www.jstor.org/stable/4172694>

Stark, R. J. (2008). *Protestant Theology and Apocalyptic Rhetoric in Roger Ascham's "The Schoolmaster."* Journal of the History of Ideas, 69(4) <http://www.jstor.org/stable/40208077 >

# *OVIDIU BÎRLEA – MONOGRAPHIC ITINERARY*

**Mihaela Sandu (Hură)**
**PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava**

*Abstract: The evolution of Romanian folklore research and its synchronization with the European one is largely due to Ovidiu Bîrlea. Folklore collector and researcher, anthologist, ethnologist, memorialist, writer – these are the coordinates on which his scientific and artistic work was built. Child of peasants and growing up among peasants, he knew their life, mentality, concerns, expectations, taste for the beautiful, the soul, that is why he was able to really understand their creations. Therefore, he applied and developed methods and tools for collecting and studying folklore as a living product of people living by rules other than townspeople. He conceived his entire work on the basis of the conviction that the folklore product must be understood and analyzed by the folklorist, not by the literary critic. Also, in his opinion, the beauty of the creation of the people equates that of classical creation, and by simplicity and naturalness even exceeds it. This way of perceiving the life and art of peasants is also manifested in his prose, which depicts a traditional world, far from the urban civilization that brings here only destruction. All this makes the career of Ovidiu Bîrlea an essential piece of Romanian culture in its entirety.*

*Keywords: Bîrlea, folklore, research, methodology, prose.*

Apărut într-o perioadă în care folcloristica românească încă își căuta drumul, Ovidiu Bîrlea a reușit să ofere cercetătorului instrumente moderne și complexe de investigare a rădăcinii din care s-a născut întreaga cultură națională: creația populară. Culegător de folclor, autor de antologii, cercetător al produsului folcloric, etnolog, memorialist, prozator – acestea sunt coordonatele pe care s-a construit personalitatea științifică și artistică a unuia dintre cei care au reușit să sincronizeze cercetarea folcloristică națională cu cea europeană. Cu toate acestea, dacă pentru opera sa științifică există o preocupare considerabilă, despre om se știe destul de puțin, mai mult din amintirile rudelor și ale cunoscuților săi. În ceea ce privește literatura sa beletristică, situația este chiar mai clară, în sensul că aproape nici nu se știe că există.

Preocuparea și, deloc exagerat spus, dragostea folcloristului pentru viața și creația poporului își au punctul de plecare în comuna Mogoș din județul Alba, unde se naște, pe 13 august 1917, în satul Bârlești, ca fiu al agricultorului Ioan Urs Bîrlea și al Mariei, născută Costinaș și originară din Bucium-Poieni, sat din același județ. Rădăcinile culturale ale regiunii natale sunt semnificative. În Bistra, o comună apropiată, s-a născut Petru Pavel Aron, care va deveni secretarul episcopului Inocențiu Micu-Klein, apoi Episcop al Bisericii Române Unite cu Roma. În această calitate, Petru Pavel Aron a întemeiat, la Blaj, prima școală elementară pentru românii transilvăneni, a pus bazele liceului din Blaj, a înființat tipografia diecezană și a realizat, împreună cu un grup de latiniști, prima traducere a Vulgatei în limba română. Nu departe de Mogoș, în Abrud, a văzut lumina zilei cel care va deveni primul Mitropolit al Bisericii Române Unite, Alexandru Sterca-Șuluțiu, al cărui frate, Ioan Sterca-Șuluțiu, a luptat alături de Avram Iancu, născut la Vidra de Sus, tot în județul Alba. În comuna Bucium, locul în care s-a născut mama lui Ovidiu Bîrlea și în care se petrece mare parte din acțiunea prozei sale, Gheorghe Șincai a întemeiat o școală confesională la Bucium-Șasa, condusă la un moment dat de Ion Pop-Reteganul, iar unul dintre preoții greco-catolici ai bisericii din sat a fost Ion Agârbiceanu. Din cătunul Bârlești mai există astăzi câteva case adunate în jurul bisericii de lemn de la 1840.

Țăran înstărit, cu numeroase vite și ținând crâșma din sat, Ioan Urs Bîrlea a ferit familia de griji materiale. Admirator al măreției Romei (după mărturisirea viitorului Monsenior Octavian Bârlea), dar și ca formă de rezistență față de politica de maghiarizare, acesta le-a dat băieților săi nume latine: Octavian, Sever, Ovidiu și Horia. După moartea tatălui din 1920, mama s-a recăsătorit cu Vasile Ceteraș, născându-se din această căsătorie alți doi copii, Sabina și Vasile. A fost ambiția Mariei ca Octavian și Ovidiu să continue școala și să ajungă „domni". Mai târziu, fratele mai mare a ales teologia, plecând să studieze la Roma și apoi stabilindu-se definitiv la München și devenind Monseniorul Octavian Bârlea. Rolul celor doi frați în cultura română este perceput astfel: „Cuplul de frați-cărturari Octavian și Ovidiu Bârlea este, în a doua jumătate a secolului XX, ceea ce fusese cuplul Aron și Nicolae Densușianu la sfârșitul secolului al XIX-lea" [Bădiliță, 2022: 496].

Ovidiu Bîrlea face școala primară la Miclești și Bârlești, gimnaziul, la Baia de Arieș și Abrud, apoi absolvă Liceul Militar din Târgu Mureș. Drumul său a început, probabil, atunci când profesorul său de limba și literatura română din liceu, Dumitru Mărtinaș, i-a remarcat apetența pentru lectură, i-a pus la dispoziție cărțile din propria bibliotecă și l-a îndrumat către Facultatea de Litere și Filozofie a Universității din București. Numele profesorilor pe care i-a avut aici nu au nevoie de prezentări: Dumitru Caracostea, Eugen Lovinescu, George Călinescu, Iorgu Iordan, Șerban Cioculescu, Tudor Vianu, Alexandru Graur, Dimitrie Gusti, Nicolae Iorga, Constantin Giurescu. Făcând parte din echipa multidisciplinară, condusă de Mihai Pop și Anton Golopenția, care a realizat o cercetare monografică la Dâmbovnic, județul Argeș, în vara și toamna anului 1939, a descoperit farmecul și provocările cercetării folclorului pe teren, aceasta devenind o preocupare constantă a sa. A mai participat la câteva campanii, spre sfârșitul facultății, iar rezultatele cercetărilor le-a publicat în periodice de specialitate.

Terminarea facultății a însemnat, din nefericire, un an de armată, doi ani și jumătate de mobilizare și patru de prizonierat în Rusia (1944-1948), timp în care a fost nevoit să-și abandoneze preocupările intelectuale. Între 1948-1949 este funcționar în Departamentul naționalităților, iar în 1949 devine cercetător, apoi șef al sectorului literar la recent înființatul Institut de Folclor din București. După experiența frontului și a prizonieratului, a găsit aici mediul propice pentru formarea sa ca folclorist, prin posibilitatea de a cerceta cu metode științifice creația populară, dar și de a face muncă de teren, continuând activitatea începută în studenție. Institutul i-a oferit ocazia, stimulentul și baza materială de care avea nevoie cariera sa științifică. A realizat *Catalogul tipologic al narațiunilor populare*, a stimulat realizarea altor cataloage și indexuri pentru specii populare, a inițiat și condus campanii de culegere a textelor populare pe teren. Toate acestea au stat la baza creării unor fonduri de arhivă și a unor monografii etnofolclorice zonale.

A fost tentat și de o carieră didactică, fiind conferențiar suplinitor la Universitatea Timișoara (1962-1963) și intenționând să ocupe aici un post prin concurs, ceea ce nu s-a întâmplat.

În 1969, având deja o reputație în domeniul folcloristicii, a demisionat de la instituția care devenise între timp Institutul de Etnografie și Folclor. Cu toate neplăcerile de rigoare, acest demers i-a oferit libertatea de a se dedica întru totul cărților sale, oferind folcloristicii române lucrări care au contribuit în mod decisiv la evoluția acesteia și la sincronizarea cu metodele folcloristicii europene. Regulile stricte ale programului său de lucru, selectarea vizitatorilor, imaginea de om ursuz, pentru unii, sensibil și plin de umor, pentru alții, neînregimentarea politică, fratele din exil – toate acestea au contribuit la crearea unei aure de mister în jurul personajului. „În mod straniu, cronicarul poveștilor pare să-și fi construit lui însuși, fără voie, prin împrejurările mai puțin favorabile ale destinului său profesional, identitatea unui personaj de poveste (…)" [Repciuc, 2017: 338].

Din păcate, nu a mai fost angajat nicăieri și nu a primit niciodată o pensie. Acceptarea sa ca membru corespondent al Academiei Române a fost refuzată, ca și cererea de a intra în Uniunea Scriitorilor. Nici insistențele lui Ion Taloș, șeful de atunci al Secției de Etnografie și Folclor a filialei din Cluj a Academiei Române, de a i se oferi un post aici nu au avut alt rezultat. Existența unui frate prelat, apartenența la o Biserică interzisă de regimul comunist, refuzul de a face concesii în fața acestui regim politic, precum și intransigența care i-a caracterizat întreaga activitate științifică sunt, cu siguranță, motive ale acestei atitudini cu care s-a confruntat. Și-a manifestat decepția provocată de toate acestea prin refuzarea propunerii de a deveni membru al Asociației Scriitorilor din Cluj și prin respingerea dorinței surorii sale, Sabina Vlad, și a profesorului Ion Cuceu de a încerca să îi obțină o pensie sau un ajutor social. Gestul cel mai elocvent l-a constituit neacceptarea Premiului „Bogdan Petriceicu Hasdeu" al Academiei Române pentru lucrarea *Istoria folcloristicii românești*.

Locuind într-o cameră din demisolul unui imobil de pe Strada „Sfinții Apostoli" numărul 10 din București, apoi în garsoniera primită în 1977 de la stat, s-a întreținut doar din scris. Eliberat de constrângerile pe care le-ar fi presupus orice slujbă, mai ales în perioada comunistă, și-a putut organiza imensul material rezultat din cercetările sale pentru a-și redacta cele mai importante lucrări. Mergând mereu, mai ales vara, la Bârlești și la Bucium, a păstrat legătura cu lumea căreia i-a dedicat cea mai mare parte a operei sale. În satul natal, la Bârlești, a organizat ultimele clăci de coasă din tradiția moților, care se finalizau cu hore în curtea casei părintești.

Pe 7 ianuarie 1990, a murit la Cluj, în locuința surorii sale, Sabina, în urma unui infarct. A fost înmormântat în cimitirul central din Cluj-Napoca.

Înainte de orice, Ovidiu Bîrlea a fost culegător de creații populare. Pe lângă înregistrarea textelor pe fonograf și magnetofon, metodă modernă atunci, a fost foarte preocupat să noteze limbajul paraverbal și nonverbal al „informatorilor". În afară de textul propriu-zis, înregistra date despre „informator", despre contextul povestirii, despre modul de memorare a textului. Convingerea sa a fost aceea că poveștile „(…) au o existență orală, fiind create pentru a fi auzite, iar nu citite, și că ele pierd mult (…) prin transpunerea lor în haina scrisului" [Bîrlea, 1966: 6].

Din activitatea sa de culegător s-au materializat câteva volume: *Snoave şi ghicitori* (1957), *Proverbe şi zicători românești* (1966), *Antologie de proză populară epică* (III vol., 1966), *Petrea Făt-Frumos. Povești populare românești* (1967). A urmărit, de asemenea, modul în care se reflectă în creația poporului figura unor eroi prezenți în mentalul colectiv românesc: *Horea și Iancu în tradiția și cântecele poporului* (1972).

În volumul *Poveştile lui Creangă* (1967) autorul pune în lumină originalitatea textelor scriitorului humulestean prin raportarea lor la modelul popular. Pentru aceasta, a comparat fondul poveștilor lui Creangă cu cele 480 de texte cunoscute atunci în repertoriul românesc de povești și a prezentat monografic fiecare poveste, de la rădăcina ei până la varianta autorului cult. Plasând aceste povești în context internațional, a încercat să identifice motive și tipuri universale. Lucrarea este urmarea convingerii lui Ovidiu Bîrlea că originalitatea lui Creangă nu a fost suficient înțeleasă de contemporanii lui.

*Metoda de cercetare a folclorului* (1969) se întemeiază pe cunoașterea în profunzime atât a folclorului și a folcloristicii românești, cât și a lucrărilor folcloriștilor străini. Autorul consideră (convingere pe care o exprimă în întreaga sa operă) că produsul folcloric trebuie perceput și analizat după criterii diferite de cele cu care este evaluată literatura cultă. În opinia sa, folcloristul trebuie să vadă creația populară ca pe un fenomen viu, sincretic, interpretabil din perspectiva atât a creatorului, cât și a interpretului său, căci frumosul folcloric nu poate fi măsurat cu instrumentele obișnuite ale esteticii. Ovidiu Bîrlea pretinde cercetătorului să observe tot ceea ce ține de procesul de creație, de calitatea interpretării operei, dar și de circulația ei în timp și în spațiu.

Preocupat de finalizarea eforturilor predecesorilor săi, el a continuat lucrarea lui Ion Mușlea, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B.P. Hasdeu* (1970), și pe a lui Dumitru Caracostea, *Problemele tipologiei folclorice* (1971).

*Istoria folcloristicii românești* (1974) este concretizarea dorinței autorului de a așeza acest domeniu la locul meritat, ca știință umanistă de sine stătătoare, cu instrumente proprii. Ovidiu Bîrlea considera că necunoașterea în străinătate a contribuțiilor folcloriștilor români (cu excepția lui Constantin Brăiloiu și a lui Ovid Densusianu) a făcut ca unele rezultate notabile ale acestora să fie atribuite doar unor cercetători străini. El abordează folcloristica autohtonă dintr-o perspectivă ierarhizantă, ironizând diletantismul și elogiind realizările predecesorilor.

Volumul *Mică enciclopedie a poveștilor românești* (1976) este expresia viziunii sale asupra textului narativ popular, considerat un organism care trăiește într-un context larg. Autorul cercetează poveștile luând în considerare trăsăturile zonei în care s-a născut fiecare text, elementele specifice mitologiei naționale, extinzând analiza și către spațiul european.

Despre *Poetică folclorică* (1979), autorul însuși afirmă că este o lucrare diferită de tot ce se scrisese până atunci. Bazându-se pe colecțiile reprezentative de texte populare, el își propune să analizeze creativitatea acestor texte, condiționată de anumite norme populare. Una dintre concluziile sale (recurentă, de altfel) este aceea că produsul folcloric, creat de alt tip de autor și pentru alt tip de beneficiar decât creația cultă, trebuie cercetat de folclorist, nu de criticul literar.

Apărut în două volume (1981, 1983), *Folclorul românesc* este o lucrare de sinteză în care autorul evidențiază caracteristicile speciilor literare populare și rolul funcțional al fiecăreia, adăugând și considerații despre vechimea și originea acestor lor. Se remarcă numeroasele citate, multe dintre ele foarte consistente, din creații populare, cu scopul de a ilustra frumosul poetic al acestora. O. Bîrlea își justifică demersul punctând neajunsurile folcloristicii noastre în acel moment: domenii ale folclorului încă insuficient cercetate, lipsa instrumentelor de abordare comparativă a textelor, lipsa cataloagelor tipologice ale speciilor românești, prea multe ipoteze și prea puține formulări sigure. Prin urmare, se străduiește să se bazeze pe certitudini, delimitându-le de supoziții, efort care face din cele două volume ale lucrării o piesă foarte importantă în evoluția cercetării folcloristice românești.

O abordare a unui domeniu foarte vag cercetat până atunci o constituie *Eseu despre dansul popular românesc* (1982). Călătorind prin diverse zone ale țării și bazându-se pe ceea ce a observat, autorul descrie specificul dansului popular, cântecul de joc și strigăturile, tipurile de dans, comentând în același timp „regia" jocului și comportamentul jucătorilor. În felul acesta, lucrarea se dovedește a fi a unui folclorist cu metodă dobândită și cizelată prin experiență trăită, deși în *Prefață* acesta se declară „nespecialist".

Opera științifică a lui Ovidiu Bîrlea mai cuprinde prefețele mai multor volume și articole publicate în lucrări colective, precum și în revistele de specialitate ale vremii. Studiile despre câțiva scriitori români (Ion Budai-Deleanu, I.L. Caragiale, O. Goga, M. Eminescu, L. Blaga, L. Rebreanu) întregesc portretul unui cercetător complex, dedicat folclorului, dar bun cunoscător și al literaturii culte. Foarte erudit, poliglot, la curent cu cercetările folcloristice europene, el a jucat un rol esențial în evoluția folcloristicii românești și sincronizarea acesteia cu cea internațională.

Preocupările sale nu sunt însă doar de natură științifică, una dintre dovezi fiind apariția, în 1987, a volumului *Efigii*, în care iese la iveală talentul de memorialist al autorului. Acesta a ținut să traseze „zece portrete spirituale ale unor oameni aleși" [Bîrlea, 1987: 5] – N. Iorga, D. Caracostea, C. Brăiloiu, I. Chinezu, L. Blaga, P. Caraman, I. Mușlea, I. Breazu, Anton Golopenția și Ilarion Cocișiu. Este un volum ușor atipic prin renunțarea la detaliile biografice, cu excepția celor considerate inedite, și îndreptarea atenției mai ales către punctele de tangență ale celor portretizați cu unele domenii ale culturii noastre populare.

Unul dintre cele mai interesante, dar și mai puțin cercetate domenii ale operei lui Ovidiu Bîrlea îl constituie beletristica sa. Oarecum surprinzătoare având în vedere anvergura activității științifice, literatura sa constă într-un volum de proză scurtă și trei romane. De un realism aspru și rod al unor documentări migăloase, cele patru volume sunt ale scriitorului și ale folcloristului și etnologului în egală măsură. Ele reconstituie o lume pitorească și necruțătoare, în care soarta oamenilor depinde foarte adesea de ritmul naturii, de zăcămintele munților, de interesele stăpânirii austro-ungare sau de tehnologia străină care ucide tradiția mineritului de aur din Apuseni. Este lumea băieșilor din Mogoș și din Bucium, oameni dintr-o bucată, învățați cu munca și cu greul, dar petrecând ca nimeni alții atunci când viața le dă un prilej de bucurie. Autorul o înfățișează în toată complexitatea ei – gospodării, ocupații, vestimentație, mâncăruri, sărbători, naștere, nuntă, moarte, limbaj, viață cotidiană, context istoric și politic – cu o grijă uneori excesivă pentru detalii și pentru autenticitate. Această grijă, la nivel lingvistic în special, are ca efect relativa opacitate a prozelor sale: personajele vorbesc limba moților, cu regionalismele ei (unele imposibil de găsit în surse livrești). Mai mult, acțiunea unora dintre scrieri e amplasată în secolul al XIX-lea, în perioada revoluției pașoptiste sau la sfârșitul secolului, în timpul unei revolte minerești. În consecință, cititorului, fie el chiar avizat, îi este greu să discearnă cât este regional și cât arhaic în limbajul personajelor, reproducere fidelă a vorbirii specifice zonei și epocii.

Trecând de bariera lingvistică, cititorul se găsește în fața unor realități de multe ori total necunoscute lui. La fel ca Rebreanu, Ovidiu Bîrlea prezintă o singură piesă dintr-un puzzle, dar al cărei caracter generalizator este suficient pentru a sugera imaginea întregului. Evenimentul 1848 este, de exemplu, restrâns la un singur sat, în care se adună însă nemulțumirile tuturor românilor din Ardeal. Oamenii de aici sunt preocupați de traiul zilnic specific satului lor, dar și de abuzurile stăpânirii maghiare din anii premergători revoluției. Așadar, volumele acestea au, dincolo de valoarea literară, un evident caracter documentar, autorul asumându-și rolul de a scoate la lumină destinul unei zone cândva pline de viață, de suferință, dar și de speranță.

Talentul narativ al prozatorului se concretizează și în selectarea secvențelor semnificative, menite să-i ofere cititorului o imagine cât mai veridică a lumii respective. Cămașa cusută de mâna nevestei, fata alungată de acasă pentru că a rămas grea, tinerii luați cu arcanul la oaste, pâinea coaptă în cuptorul din curte, slujba de Bobotează, sacrificiile teribile pentru ademenirea ploii – sunt doar câteva dintre componentele acestui univers care își apără modul arhaic de viață și în care noul este primit cu greu și privit cu suspiciune. Volumele acestea, luate ca un corpus unitar, sunt o monografie a zonei în care s-a născut și a copilărit autorul, realizată cu mijloace beletristice, dar și cu metoda și migala omului de știință.

Oamenii care populează proza lui Ovidiu Bîrlea sunt din toate categoriile sociale și intelectuale. Cerșetorul cu care sunt amenințați copiii, căutătorul de aur rămas de batjocura sătenilor, revoluționarul Avram Iancu, vicarul Andrei Șaguna, eroina Ecaterina Varga, bătrânul schilod și înțelept, femeia care-și înșeală bărbatul, mama care-și așteaptă copilul, student, cu mâncare gătită, băiețelul care încă nu-și cunoaște tatăl, băieși români și funcționari unguri, soldați și cârciumari, bogați și săraci, buni sau nu – toți sunt înfățișați cu mare atenție la detalii. În cazul unora dintre personaje, este prezentat mai întâi microuniversul în mijlocul căruia trăiesc, de la ulița satului până la încăperea în care mănâncă sau dorm. Toate personajele au felul lor de a fi, modul particular de a vorbi, de a gândi și de a se comporta. Acești oameni care își trăiesc poveștile atât de viu și cu atâta autenticitate fac din scriitor și un portretist remarcabil.

Valoarea operei sale științifice a pus-o în umbră, din păcate, pe cea a operei beletristice. Simpozionul „Ovidiu Bîrlea și buciumanii”, organizat pe 25 martie 2017 la

Muzeul Etnografic al Transilvaniei din Cluj-Napoca de către Asociația „Baia Domnilor" din Bucium, a fost un moment de reamintire a tuturor coordonatelor activității lui O. Bîrlea. În așteptarea acestei manifestări prilejuite de centenarul nașterii lui, Editura Casa Cărții de Știință din Cluj-Napoca lansase, în 2015, o ediție unitară a celor patru volume de proză, dintre care doar primele două sunt antume.

*Urme pe piatră* a fost publicat (pe cont propriu) în 1974 și cuprinde șapte texte, pe care autorul le numește „schițe și povestiri". Eterogen ca subiecte și personaje, volumul este opera unui scriitor matur, care știe să observe atent oamenii, surprinzându-i în ipostaze reprezentative. Aceste povestiri prefigurează romanele prin atenția cu care sunt reproduse culoarea epocii și atmosfera locală, prin veridicitatea întâmplărilor, prin crearea unor naratori omniscienți, care își pierd uneori obiectivitatea trădând reacțiile afective ale autorului față de personaje sau de evenimente. „Crăișorul munților" este urmărit cu respect și compasiune în pribegiile sale prin târguri, moartea unui cal după o viață de trudă credincioasă înduioșează, un om blând e înșelat, alții mor, un bărbat își bănuiește nevasta – din toate întâmplările răzbat înțelegerea firii omenești și duioșia față de „cei obidiți".

Cinci ani mai târziu, în 1979, apare primul roman, *Șteampuri fără apă* (titlul îi aparține lui Marin Preda), care a intrat cel mai mult în atenția publicului. E un adevărat document despre istoria mineritului de aur din Apuseni. La sfârșitul secolului al XIX-lea, în Bucium-Poieni apare o companie franceză care începe să extragă aur cu mijloace industriale. Minerii locului reacționează, dat fiind că un asemenea tip de exploatare distrugea stilul lor tradițional de a scoate aur cumpătat. Mai mult, pentru funcționarea mașinăriei moderne, încep defrișările. Revolta buciumanilor este reprimată, mulți dintre ei fiind închiși, chiar bătuți din ordinul autorităților maghiare. Într-un film documentar intitulat *Ovidiu Bîrlea. Un destin între două lumi*, realizat pentru TVR Cultural în 2012 de Cristina Oancea în cadrul seriei *Povești de taină ale Munților Apuseni*, Doina Blaga, nepoată a lui Ovidiu Bîrlea, mărturisește că acesta s-a documentat foarte serios pentru roman, culegând multe informații din Bucium, iar la apariția volumului a declarat că una dintre intențiile sale a fost aceea de a reabilita memoria celor pedepsiți pentru revoltă. Titlul inițial fusese *Valea Nigîrlesii*, scriitorul Mircea Ciobanu, pe atunci redactor la Editura Cartea Românească, a propus *Întunericul galben* (lui O. Bîrlea i s-a părut hipermetaforic), dar varianta finală îi aparține lui Marin Preda [Macaveiu, 2008: 247-248], care a și publicat cartea.

*Drumul de pe urmă*, cel de-al doilea roman, a rămas în manuscris, fiind publicat abia în 1999. Romanul prezintă soarta personajelor dintr-un sat de mocani de la întoarcerea de pe frontul Primului Război Mondial până la strămutarea satului din cauza unei companii străine venite să exploateze un zăcământ misterios și radioactiv descoperit întâmplător în munte. După război și unire, viața muntenilor se degradează, aceștia fiind nevoiți să meargă adesea în satele de la câmpie pentru a-și vinde produsele sau a-și găsi de lucru. Existența comunității este zugrăvită în toate aspectele ei: bărbații traumatizați de experiențele frontului, politica discutată la cârciuma satului, scoaterea vitelor la pășunat și îngrijirea lor pe timp de iarnă, mersul la moară sau la fierărie, muncile de primăvară, clăcile de coasă, nunțile și înmormântările. Nu sunt neglijate nici situația politică a Ardealului interbelic, nici starea învățământului românesc, pe care Ovidiu Bîrlea o cunoștea foarte bine din experiența Liceului Militar din Târgu Mureș, unde cei mai mulți elevi veneau din sudul țării, ajunși în școală fără examen de admitere, doar cu recomandări de la minister, în vreme ce copiii ardeleni nu aveau școli suficiente.

Această remarcabilă activitate de romancier se încheie cu volumul *Se face ziuă. Romanul anului 1848*, redactat între octombrie 1984-septembrie 1985 și rămas în manuscris, fiind publicat abia în 2001. O a treia ediție, mult îmbunătățită față de primele două, a apărut în 2023 la Editura Vremea din București, în colecția „MICA ROMĂ XXI" coordonată de

Cristian Bădiliță. Opera aceasta este una dintre cele mai puțin cunoscute realizări ale lui Ovidiu Bîrlea.

Ineditul romanului constă în subiectul său, țesut în jurul unei protagoniste de excepție, Ecaterina Varga, un mit printre românii ardeleni de la jumătatea secolului XIX. Autorul îi mărturisea unui prieten: „Am intenția să scriu un roman despre Ecaterina Varga. (…) Eu o consider o Ioana d'Arc a Buciumului și, pentru ceea ce a făcut ea aici, merită mai mult decât s-a scris până azi" [Macaveiu, 2008: 250].

Ecaterina Varga (Varga Katalin, în maghiară), născută în 1802 la Hălmeag, astăzi comuna Șercaia, în județul Brașov, într-o modestă familie de maghiari, a devenit „Doamna moților", având o contribuție însemnată în pregătirea evenimentelor de la 1848. Nedreptățită de Cancelaria Imperială, s-a instalat la Izbita, într-o casă construită de săteni, devenind o luptătoare pentru drepturile iobagilor ardeleni încălcate de autoritățile maghiare cu acordul tacit al Vienei. I-a sprijinit pe oamenii locului redactându-le, gratuit, petițiile adresate Dietei Transilvaniei și susținându-le drepturile la Curtea de la Viena, unde se zvonea că ar fi avut un frate influent. Această activitate a atras nemulțumirea autorităților, care au etichetat-o drept instigatoare și au decis să o reducă la tăcere. Un element surprinzător pentru marea majoritate a cititorilor îl constituie trădarea ei de către Andrei Șaguna, pe atunci vicar. Gestul viitorului mitropolit este controversat – unii consideră că datorită implicării lui în arestarea Ecaterinei a dobândit ulterior rangul de episcop, alții văd această implicare ca pe un compromis necesar, prin care se va fi evitat un masacru. Activitatea lui ulterioară ca episcop și sprijinirea iobagilor români din Ardeal par să încline balanța către a doua interpretare. Închisă de autorități timp de patru ani, supusă apoi domiciliului forțat, Ecaterina Varga a murit în jurul anului 1858. Deși nu se cunosc mărturii și documente precise despre ea, povestea sa a devenit o adevărată legendă. Se spunea că însuși Avram Iancu a cunoscut-o, fiind inspirat de curajul acesteia.

Pe acest fond, Avram Iancu organizează apărarea armată a munților, reacțiile autorităților maghiare sunt violente, iar românii decid că vremea petițiilor a trecut și că singurul răspuns la violență trebuie să fie violența. Luptele din munți împotriva armatei ungare sunt crâncene, implicând toată suflarea românească, inclusiv femei și copii din satele zonei. Capitularea ungurilor, pe 13 august 1849, este întâmpinată cu bucurie. Dar buciumanii au și un motiv în plus de a se bucura: șteampurile (mașinării tradiționale de sfărâmat minereul aurifer), care fuseseră oprite odată cu plecarea austriecilor din țară, încep să macine din nou, iar băieșii – deveniți stăpâni pe minele în care lucrau și nemaifiind nevoiți să plătească dijmă fiscului – încep să prospere.

Romanul e populat de o lume numeroasă, pestriță, vie. Documentarea a fost și aici riguroasă, autorul culegând informații „la sursă", în satul Bucium-Izbita, unde este amplasată acțiunea. Toate caracteristicile scriiturii din celelalte volume se regăsesc și aici – realismul crud, atenția pentru detalii semnificative, finețea psihologică în crearea personajelor și reproducerea fidelă a limbajului locului și al epocii. De la primele pagini recunoști autorul.

Atașamentul natural al autorului față de locul în care s-a născut justifică subiectivitatea ușor detectabilă a naratorului. Cel mai evident exemplu îl reprezintă înțelegerea personală a istoriei, care se întrevede în personajul Andrei Șaguna, creionat în umbre. Mai mult, naratorul înfierează deschis atitudinea „istoricilor apologeți", care au ignorat mărturiile directe ale sătenilor martori la răpirea Ecaterinei Varga și au trecut sub tăcere viclenia acestui eveniment.

Întreaga proză a lui Ovidiu Bîrlea este opera scriitorului și a cercetătorului al cărui ochi e obișnuit să caute, printre detaliile vieții cotidiene, creația și obiceiurile poporului. Sunt reproduse zicători și strigături, sunt redate credințe și superstiții, dar mai ales sunt prezentate muzica lăutarilor și dansurile. Secvențele acestea sunt create de un moț care toată viața i-a auzit pe moți cântând și i-a văzut jucând, de un om care știa că acolo, în miezul petrecerilor,

iese la iveală tot ce au oamenii mai adânc în ei. Numai o astfel de înțelegere a vieții sufletești a omului din popor și a omului în general poate naște descrieri ca aceasta: „Pe dată fulgi de argint se înălțară și umplură văzduhul, lăsându-se apoi ca o ploaie dulce peste capetele oamenilor și cailor. (...) Sunetele picurau din dulce în mai dulce și de pe urma lor se isca un fel de amăreală care le făcea și mai dulci. Bedăr lăsase corzile puțin mai jos, de sunau mai blând și a părere de rău, încât valuri-valuri de duioșie se revărsau întruna să-i învăluie pe toți, ca niște caiere de ceață nevăzută." [Bîrlea, 2015: 321]

Concluzia acestei încercări de prezentare monografică este aceea că evoluția cercetării folcloristice românești și ridicarea acesteia la nivelul celei europene se datorează în mare măsură lui Ovidiu Bîrlea. Copil de țărani, crescut în contact nemijlocit cu țăranii, cunoscându-le așadar traiul, mentalitatea, preocupările, așteptările, gustul pentru frumos, viața sufletească, a putut să înțeleagă folclorul dincolo de imaginea livrescă a acestuia. Continuând realizările predecesorilor și eliminând ceea ce credea că înseamnă stagnare, a elaborat metode riguros științifice de culegere și de interpretare a creației populare datorită cărora folcloristica noastră a devenit un domeniu respectat și modern. Proza sa este prelungirea sau, mai bine zis, manifestarea artistică a convingerii autorului că frumusețea produsului popular nu este cu nimic mai prejos decât cea a creației culte și că satul tradițional generează o vitalitate unică, a cărei expresie este sintetizată într-o spusă pe care Ovidiu Bîrlea o citează adesea, considerând-o mottoul cel mai reprezentativ pentru spiritul popular românesc: „Mulțumim lui Dumnezeu și de bine și de rău" [Bîrlea, 1983: 427].

## BIBLIOGRAPHY


Bădiliță, Cristian, „Frații Octavian și Ovidiu Bârlea: teologul și etnologul", în *Geniul greco-catolic românesc* (coautor: Laura Stanciu), București, Editura Vremea, 2022.

Bîrlea, Ovidiu, *Antologie de proză populară epică*, vol. I, București, Editura pentru Literatură, 1966.

Bîrlea, Ovidiu, *Folclorul românesc*, II, București, Editura Minerva,1983.

Bîrlea, Ovidiu, *Efigii*, București, Editura Cartea Românească, 1987.

Bîrlea, Ovidiu, *Urme pe piatră* (schițe și povestiri), Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2015.

Bîrlea, Ovidiu, *Șteampuri fără apă* (roman), Bîrlea, Ovidiu, Urme pe piatră (schițe și povestiri), Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2015.

Bîrlea, Ovidiu, *Drumul de pe urmă* (roman), ed. a II-a, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2015.

Bîrlea, Ovidiu, *Se face ziuă. Romanul anului 1948* (roman), București, Editura Vremea, Colecția „MICA ROMĂ XXI" coordonată de Cristian Bădiliță, 2023.

Macaveiu, Voicu Ioan, „L-am cunoscut pe Ovidiu Bîrlea", în *Discobolul*, Anul XI, nr. 121-122-123 (126-127-128), ian.-feb.-mar. 2008.

Oancea, Cristina, *Ovidiu Bîrlea. Un destin între două lumi*, film documentar realizat pentru TVR Cultural în cadrul seriei *Poveşti de taină ale Munţilor Apuseni*, 2012.

Repciuc, Ioana, „Ovidiu Bârlea și cercetarea poveștilor populare", în *Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei*, 2017.

# *MIGRATION, BETWEEN RESILIENCE AND UPROOTING. HUMAN BEING WITHOUT COUNTRY*

**Mirela-Cristina Coman (Liuță)**
**PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava**

*Abstract: Migration, captured as a large-scale phenomenon in the last decades of the 21st century, brings with it the vulnerabilities of contemporary society, which the writers vividly capture in their writings, all the more as they place themselves outside the borders. Literature thus renders an inner map of the individual who, taking the path of exile, faces contradictory experiences - liberation, way of survival, but also trauma generated by the feeling of belonging, uprooting, homesickness. Focused on the theme of migration, the novel "Blind Masseur" by Cătălin Dorian Florescu opens a revealing, introspective way for the lecturer on the complexity of factors that exile implies on the protagonist of the work and the traumas following this experience, through which he defines his existential meaning by searching, first, freedom, beyond borders, then, when homesickness consumes his soul, his own identity.*

*Keywords: migration, resilience, uprooting, sense of belonging, identity.*

Literatura contemporană surprinde o tematică nouă și adeseori vehiculată în întreaga lume întrucât surprinde un fenomen ce a luat amploare în ultimul secol, fenomenul migrației. Subiectul migrației constituie o temă complexă, cu rădăcinile adânci în istoria umanității și totodată redă unul dintre cele mai presante și profunde aspecte ale timpurilor noastre.

Subiectul migrației este o noutate, însă, deși este vechi de când lumea fenomenul acesta a cunoscut în ultimele decenii o intensificare fără precedent. Determinată de un complex de factori de natură social, politică, climatică, intelectuală , deși este asociată adesea cu suferințe, pierderi sufletești, migrația poate fi văzută și ca o dovadă arezilienței umane. Mulți migranți dovedesc o capacitate fenomenală de a se adapta la noi culturi, de a învăța limbi străine, de a construi noi vieți, noi destine, într-un spațiu geografic și cultural care adeseori îi este ostil. Această reziliență este alimentată adeseori de speranța în vremuri mai bune, de dorința de a da un nou sens destinului său, motivația de a asigura un viitor mai bun atât pentru sine, cât și pentru întreaga întreaga familie. Totodată, migrația poate fi privită ca o experiență dureroasă, traumatizantă, întrucât produce o ruptură în plan emoțional prin depărtarea de rude, de familie, iar distanța fizică impune adeseori o distanțare emoțională de familie, de oamenii dragi pe care exilatul o trăiește în mod intens. Astfel, sentimentul dezrădăcinării constituie într-un final o experiență traumatizantă. Ruptura de mediul familiar, de prieteni, de universul familiar, de cutume, tradiții și obiceiuri implică multiple consecințe psihologice și care adeseori vizează profunzimea sufletului uman. Ruptura de familie, de spațiul matrice în care s-a format individul îi dă emigrantului sentimentul de singurătate, de alienare, de pierdere a identității. De asemenea, intrat într-o lume nouă printre alți emigranți din alte colțuri ale lumii, individul este nevoit să se adapteze noului spațiu și adeseori nu se simte adoptat, ci, dimpotrivă, resimte nevoia acută de a-și însuși cutumele noului spațiu care l-a adoptat din nevoia de apartenență. Însă oricâte eforturi ar depune, emigrantul rămâne în profunzimea sufletului său un om fără țară. Paradoxul modernității este că, în contextul unei largi circulații pe mapamond, libertatea se va dovedi a fi mimetică, întrucât exilatul, deși pornește în lumea largă pentru a da un nou sens propriei vieți, ajunge adeseori să se piardă pe sine în lumea nouă, într o țară care îi este străină, în care tânjește să fie recunoscut, respectat și adoptat. Tocmai globalizarea, intensificarea schimburilor culturale au creat contextul

favorabil apariției unei noi categorii sociale, cea a omului fără țară, individul care, din varii motive, nu se mai simte atașat de un anumit spațiu geographic, cultural sau de o anumită națiune. Această nouă identitate plasează sub semnul întrebării conceptele tradiționale de cetățenie și de apartenență națională.

În acest context, literatura exilului surprinde în mod veridic implicațiile fenomenului, resimțit adeseori ca pe o traumă a individului care este dornic de o schimbare în viața sa, ia calea exilului și ajunge să se piardă pe sine în noua lume prin pierderea propriilor valori naționale.

Apariția romanului „Maseurul orb", în anul 2006, al scriitorului elvețian de origine română Cătălin Dorian Florescu, are drept temei central fenomenul migrației. Implicit, această tematică atrage după sine alte aspecte precum reziliența, dezrădăcinarea, pe care autorul le tratează în roman, iar identitatea și condiția umană sunt explorate în contexte istorice diferite, iar migrarea joacă un rol primordial în conturarea personajului principal și în înțelegerea lumii în care acesta își duce existența.

Surprinsă ca fenomen de amploare în ultimele decenii ale secolului al XXI- lea, migrația atrage după sine vulnerabilitățile societății contemporane pe care scriitorii le surprind vibrant în scrierile lor, cu atât mai mult cu cât aceștia se plasează în afara granițelor, iar literatura redă, astfel, o hartă interioară a individului care, luând drumul exilului, se confruntă cu trăiri contradictorii. Pe de o parte, se simte eliberat, dorind să își traseze un nou destin într-o lume nouă, pe de altă parte, consideră că drumul exilului constituie o cale de supraviețuire, fără însă a conștientiza inițial că migrația provoacă și o traumă puternică. Generată de sentimentul apartenenței, sădește în inima migrantului sentimentul dezrădăcinării, dorul de casă, pierderea sinelui și încercarea de a se redescoperi pe sine.

Prin personajul său central, romanul „Maseurul orb" al lui Cătălin Dorian Florescu devine o cale revelatorie a cunoașterii de sine, a cunoașterii raportului dintre identitate și alteritate și un mijloc de introspecție asupra complexității de factori pe care îi implică exilul asupra protagonistului operei și traumele acestei experiențe, în urma cărora își definește sensul existențial mai întâi căutând libertatea dincolo de granite, apoi propria identitate. Experiența existențială îi strecoară în suflet dorul de casă, care îi mistuie sufletul și trezește totodată în conștiința sa sentimentul apartenenței, întocmai cum remarcă în studiul său Andrew Gurr, subliniind faptul că exilatul își scindează existența între cele două lumi, rămânând suspendat între acestea, iar procesul, în cazul său, este definitiv și ireversibil.[1] În contextul migrației, privită ca temă literară, se naște și noțiunea de identitate care, în textul literar, trebuie asociat cu domeniul subiectivității ca identitate narativă ce înglobează o serie de semnificații. Personajul central devine, astfel, un simbol. El este asimilat unui sistem de sentimente și reprezentări în plan ideatic. Teodor Moldovan, protagonistul romanului, reprezintă arhetipul migrantului modern ce se confruntă cu o criză acută de identitate. Plecat din adolescență împreună cu părinții dincolo de hotare, Teodor resimte nevoia de a reveni în țara natală, însă niciodată nu reușește să asculte de imboldul din sufletul său. După o lungă absență din țară, el decide să revină acasă pe plaiurile natale. Această revenire în țară îl forțează să reevalueze propriile valori și să să se confrunte cu un trecut care l-a depășit. Experiența sa subliniază dificultățile de reintegrare pe care le pot experimenta cei care au luat calea exilului la revenirea în țara natală. Tânărul protagonist, dar și alte personaje înfățișate în romanul lui Cătălin Dorian Florescu sunt angrenate într-o perpetuă căutare a propriei identități, într-o lume în care reperele tradiționale se erodează, până la autoanulare.

Un personaj similar eroului din romanul „Maseurul orb" se regăsește în cel de-al doilea roman al lui Cătălin Dorian Florescu, „ Drumul scurt spre casă", despre care autorul

[1] Andrew Gurr, *Writers in Exile:The Identity of Home in Modern Literature*, Sussex: Harvester Press., 1981, p.23

mărturisea într-un interviu că este alter ego-ul său. De asemenea, autorul subliniază ca el însuși a trait dilematic sentimentul apartenenței, asemenea protagonistului din romanul analizat: „ Eu nu am o țară natală. România nu mai poate fi, pentru că este ușor să te consideri acasă cu euro în buzunar și pașaport elvețian, fără să iei parte la cotidian, să te implici. Elveția, la fel, nu este, pentru că nu-mi atinge sufletul, cu toate că sunt considerat scriitor elvețian.” . Tot astfel, Teodor Moldovan, plecat de la o vârstă fragedă dincolo de hotarele patriei natale în exil, poartă în sufletul său, în țara adoptive, ceea ce a lăsat în urmă: familie, prieteni, colegi de școală, prima iubire.

Dacă granița constituie drumul spre libertate în primă instanță, peste ani, în timp, aceeași graniță va deveni simbol al rupturii emoționale de propriul trecut și de propriile valori pe care le-a abandonat odată cu plecarea din țară, dar și încercare de recuperare a unui trecut care îi definește identitatea și îi lămurește o întrebare care i-a măcinat sufletul tot timpul cât a fost departe, anume unde se află acel „acasă” care îi alină nostalgiile. Elveția i-a oferit lui Teodor Moldovan șansa unei vieți mai bune, posibilitatea de a se realiza profesional și material, dar i-a răpit și fericirea unei vieți de familie, prin moartea prematură a tatălui. Drumul parcurs de familia Moldovan către libertate nu s-a consumat fără sacrificii: tatăl protagonistului și-a abandonat un statut superior în țara natală pentru a fi în Elveția un simplu șofer de taxi, iar soția sa a schimbat sala de concerte și clarinetul pe o sală de jocuri de noroc. Se pare că nenorocul i-a urmărit pe aceștia odată cu fuga din țară, căci în schimbul libertății aceștia și-au pierdut demnitatea unui loc de muncă pe măsura studiilor și valorilor lor. Dificultățile de reintegrare s-au acutizat odată cu alienarea pe care au experimentat-o cei trei, dar mai ales odată cu pierderea tatălui, suferită de Teodor la nici doi ani de când emigraseră în Elveția. Fatalitatea destinului acestei familii arată pierderile imense pe care le provoacă exilul și traumele interioare ale individului nevoit să se adapteze unei noi lumi total străine celei din care se desprinde:

„Primul miros al dimineții era cel de pâine. în Elveția am devenit șofer de brutărie, iar tata șofer de taxi. învăța nume de străzi pe care nu putea să le pronunțe și , pentru că eram și eu un fel de taximetrist pentru cornuri și chifle, le învățam și eu. La patru, când mă sculam, tata și mama mai aveau de dormit două ore. Primul transport al zilei îl făceam la noi acasă, cu pâine proaspătă, caldă, așa că și pentru tata și mama primul miros al zilei era cel de pâine. Când se duceau la bucătărie, pâinea era deja acolo, însoțită de un bilețel: *Prima pâine a libertății* sau *Aici aluatul crește mai bine, la noi n-avea destul aer, Ca și noi, din cauza comuniștilor la următoarea fugă, luăm cu noi pâinea elvețiană. Ține mai mult.*” [2]

Lumea nouă care li se deschisese a început treptat să se destrame, să își arate umbrele, să fie mai puțin primitoare și mai puțin îngăduitoare cu familia Moldovan. Mama lui Teodor este nevoită să îndure în Elveția umilința unei vieți mizere, decăzute: „ Mama a devenit șefa unei săli de jocuri de noroc. După ce își lăsa mașina la garaj, cu puțin înainte de miezul nopții, tata se ducea s-o aducă. Mama povestea că ședea lângă ea până la ora închiderii fără să scoată un cuvânt.”.[3] Evident, ceea ce li s-a părut de acasă un adevărat paradis, lumea occidentală li se va înfățișa în realitate drept un spațiu al suferinței, al alienării. Tânărul Teodor, conștient de ceea ce lăsaseră în urmă el și părinții săi, tânjește în permanență după armonia de acasă și e incapabil să se adapteze lumii noi. Realitatea în care familia Moldovan trăia în Elveția în exil îi creează tânărului Teodor o stare de neliniște, de incertitudine în privința viitorului, motiv pentru care în sufletul său păstrează dorul de casă, iar în minte caută soluții de a-și alina durerea. Elveția îi este străină și rece, iar sentimentul înstrăinării și incapacitatea de a se adapta noii lumi îl împing mereu în preajma gării, unde petrecea ore în șir urmărind cu privirea trenul de Viena și resimțea imboldul de a se urca în el pentru a reveni

[2] Cătălin Dorian Florescu, „Maseurul orb”, Editura Polirom, Iași, 2007, p. 161-162.
[3] Ibidem, p.163

în țară: „ am văzut și trenul care venea de la Viena și de la Viena nu mai era mult până în Est. A ascultat dacă nu vorbea careva românește, dar nu era nimeni. Odată mi-am făcut valiza, m-am așezat pe peronul unde oprea trenul de Viena și, când a sosit, m-am ridicat, hotărât să urc în el. ”[4]. Pentru erou, drumul acesta are un scop anume, de a-și căuta țara natală pe care o părăsise cu puțin timp în urmă și în care își lăsase cele mai frumoase amintiri, dar mai ales prima iubire, pe Valeria, a cărei lipsă îi provoca suferința unui destin familial ratat. A trebuit să aștepte aproape douăzeci de ani pentru a lua decizia de a reveni în țară, să cunoască drumul ascensiunii profesionale și al succesului și să înțeleagă că ceva din viața sa îi lipsește, iar acel ceva îl poate obține doar revenind acasă în patria natală: „În amintirile mele vedeam România ca printr-o sticlă lăptoasă sau ca printr-un văl (...). .. am început să mă gândesc iarăși la Valeria. ”[5]. Dorul de acasă și curiozitatea de a revedea ceea ce părăsise cu ani în urmă trezesc în mintea lui Teodor gândul de a pleca din Elveția spre casă, spre România. Această dorință de a reveni în patria mamă constituie încercarea protagonistului de a-și regăsi sinele, a-și reconstrui identitatea personală care se pierduse în urmă, odată cu calea exilului. Construcția sinelui este hrănită de protagonist prin apelul la memorie, la amintirile pe care și le-a creat în patria natală, dar care este incompletă în afara acestui spațiu matrice care definește protagonistul. Realizările profesionale nu îi sunt suficiente lui Teodor Moldovan, întrucât emoțional el simte un gol ce nu poate fi acoperit decât după ce și-ar fi lămurit sentimentele. Pentru aceasta era necesară întreprinderea unei călătorii către acasă, întrucât se simte suspendat în timp, între două dimensiuni temporale și spațiale, într-o fervență căutare de sens existențial: ” mă jucam de o vreme cu gândul să plec. Mi se părea că nimic nu mai conta cât timp nu mă lămuream cum era dincolo.”[6] Această necesitate a definirii sinelui de către protagonist își găsește corespondent în ceea ce denumește William Hirst drept o imagine a unei perpetue reconstruiri a sinelui, prin acumularea tuturor experiențelor de pe parcursul întregii sale existențe[7] și motivează călătoria identitară a protagonistului, căci el simte nevoia cunoașterii propriilor rădăcini. Mecanismele memoriei se blochează undeva, în trecut, făcând prezentul cenușiu și incert, profund subiectiv. Nostalgia vremurilor trecute și a ceea ce a pierdut nu îi asigură liniștea eroului, ci dimpotrivă, îi creează sentimental neapartenenței niciunui spațiu. El se simte un om fără patrie, iar gestul revenirii în România nu e recuperator, ci acutizează mai degrabă durerile din trecut.

În *Cultural identity and Diaspora* [8], Stuart Hall sublinia tocmai faptul că revenirile în spațiul natal nu pot recupera trecutul, amintirile pierdute, nu complinesc timpul pierdut din perioada exilului: „ identitatea culturală nu e o origine fixă la care să ne întoarcem în mod final și definitiv”. Apartenența culturală se suprapune cu cea teritorială, în definirea identității personajului central. În interviul acordat lui Marius Chivu, în 2010, pentru revista ”Dilemateca”, Cătălin Dorian Florescu explică faptul că revenirea acasă din exil a protagonistului are un dublu rol: de a vindeca rănile trecutului, prin rolul recuperator al amintirilor,și totodată de a da sens prezentului: „întoarcerea este în același timp un final și un nou început.” [9] Această acțiune recuperatorie a exilatului este surprinsă de Andrew Gurr ca formă de suspendare a clipei și de împăcare cu trecutul eșuat: „Acasî e un concept static, înrădăcinat în circumstanțele neschimbate ale coplăriei. Nesiguranța pierderii unui *acasă* determină scriitorul să imagineze lumi statice, să impună ordine în dinamism, deoarece el

[4] Ibidem, p.164
[5] Ibidem, p.184
[6] Ibidem, p.187
[7] William Hirst, ”The remembered Self in Amnesics”, in Neisser &Fivush (eds.) The Remembering Self, p.253
[8] Stuart Hall, *Cultural identity and Diaspora, 1990, p.226*
[9] Marius Chivu, *Oriunde mă duc, am o viață cu accent,* interviu cu Cătălin Dorian Florescu pentru revista „Dilemateca”, an V, nr. 48, mai 2010, p. 62-68

vede factorul dinamic ca pe un element al haosului."[10], De remarcat încă din incipitul romanului faptul că personajul central evoluează sub semne ale fatalității, cu care interacționează pe parcurs ( accidentul teribil de mașină al viitorilor miri, la intrarea în țară, atmosfera sumbră, întunecoasă, superstițiile locului, prezența demonicului): „Între timp, pe șoselele românești se făcuse întuneric și copacii erau negri ca pisicile noaptea. La orizont se mai zărea o crăpătură prin care intra diavolul în lume", toate prevestind un destin tragic. Revenirea protagonistului în țară îi va lămuri ceea ce în subconștientul său realizase de mult, că, pierdut în capcanele memoriei, trăiește doar iluzia unei iubiri ce a rămas suspendată într-un trecut profund subiectiv, iar *acasă* devine mai degrabă un spațiu interior, al amintirilor ce deformează realitatea și recreează o patrie a amintirilor, prin rememorarea faptelor din trecut, „o pură închipuire care îi neliniștea pe oameni".[11] , or așa cum articula însuși autorul, un tărâm instabil, „fie la mijloc, fie niciunde." [12] Nostalgia unei tinereți pierdute rămâne pentru totdeauna nerezolvată: întoarcerea în țară îi va întări dureros protagonistului convingerea că identitatea lui s-a schimbat din momentul plecării în exil, iar recuperarea trecutului este un proces ireversibil.

## BIBLIOGRAPHY


Chivu, Marius, *Oriunde aș merge, am o viață cu accent,* interviu cu Cătălin Dorian Florescu pentru revista "Dilemateca", an V, nr. 48, mai 2010, p. 62-68, disponibil online la https://issuu.com/dilema-veche/docs/dilemateca-48-low , accesat ultima dată la 10 octombrie 2024.

Florescu, Cătălin Dorian , *Maseurul orb*, Editura Polirom, Iași, 2007

Gurr, Andrew, *Writers in Exile: The Identity of Home in Modern Litterature*.Sussex: Harvester Press., 1981

Hall, Stuart, *Cultural Identity and Diaspora, 1990,* în *Identity: Community, Cultural, Difference,*Jonathan Rutherford (ed.). London: Lawrence and Wishart.


[10] Andrew Gurr, Ibidem, p.23-24

[11] Cătălin Dorian Florescu, op.cit., p.184

[12] Marius Chivu, *Oriunde mă duc, am o viață cu accent,* interviu cu Cătălin Dorian Florescu pentru revista „Dilemateca", an V, nr. 48, mai 2010, p. 62-68

# *IRISH VICTORIAN WOMEN TRAVELLERS TO ITALY: LADY MORGAN*

**Miriam-Christélle Gardner-Nedelcu**
**PhD Student, University of Craiova**

*Abstract: This article explores the pivotal role of Lady Morgan, an Irish Victorian writer and traveler, in shaping the cultural and political dialogues between Ireland and Italy during the nineteenth century. By examining her travelogue Italy (1821), the study delves into how Morgan used her observations of Italian society to reflect on and critique Irish realities, particularly under British colonial rule. The analysis situates Morgan within the tradition of influential women writers and travelers, highlighting her engagement with the Italian Risorgimento as an extension of her advocacy for Irish independence. Through her vivid depictions of Italy's language, culture, and political struggles, Morgan draws subtle yet potent parallels between the Italian and Irish quests for unity and self-governance. This article emphasizes Morgan's contribution to transnational literary and political discourse, portraying her as a bridge between two national movements. Ultimately, her work not only promoted the Italian cause but also served as an indirect call for Ireland's liberation.*

*Keywords: Lady Morgan, Irish Victorian literature, Travel writing, Italian Risorgimento, National identity*

## 1. Introduction: Language as a Mirror for National Identity

Language, a uniquely human trait, not only allows us to convey our needs, experiences, and ideas but also serves as a tool for communication and a foundation of national identity. The aspiration for a unified language across the Italian peninsula has existed for centuries. The struggle for linguistic unity, which persists today, reflects the enduring resilience of the Italian people. Although Italy achieved political unification in 1861 after years of conflict, cultural homogeneity remains elusive. While the nation is united geographically and politically, it continues to wrestle with regional differences. Italy's population remains a mosaic of distinct groups, divided by adherence to varying traditions, languages, and a lack of deep-rooted national unity. This linguistic diversity was primarily the result of the division of the Italian peninsula into various independent states, each with its own dialect. Over the centuries, intellectuals have sought to establish a "national" language that could transcend regional differences. However, this effort has been fraught with complexity, influenced by political unification and cultural diversity. Figures like Dante, Petrarch, and Manzoni worked tirelessly to create a national language that could bridge these divides, but the challenge persisted due to the enduring strength of regional identities.

Ireland's linguistic journey provides a striking parallel to Italy's quest for unity. Like Italy, Ireland experienced centuries of political and cultural fragmentation, shaping the development and preservation of its languages. Ireland's history of English colonization led to the dominance of the English language, pushing the Irish language, Gaelic, to the margins. Nevertheless, Gaelic remained a symbol of Irish identity and resistance to British rule. The revival of the Irish language became central during Ireland's fight for independence, much like the efforts to promote a standardized Italian language were linked to Italy's unification. The proverb "Fatta l'Italia bisogna fare gli italiani" – "Once Italy has been made, Italians must be made" – resonates with the parallel challenge in Ireland, where efforts to unify diverse linguistic elements into a cohesive national identity also faced numerous obstacles.

Even after achieving political independence, Ireland continued to face the challenge of creating a cohesive identity, particularly through the lens of language. Just as Italy sought to

unify its many dialects into a single national language, Ireland embarked on the complex task of reviving the Irish language as a cornerstone of its identity. In contrast to Italy, where mass media such as radio and television facilitated the adoption of a unified language, Ireland struggled more significantly to restore and maintain its native tongue. In Italy, the rise of national media played a crucial role in promoting a standardized language, providing widespread exposure and aiding its adoption. Even after independence, the Irish language struggled to regain its prominence, while English remained dominant—a reflection of the profound cultural and political impact of colonization. The continued dominance of English in Ireland stems from the long period of British rule, during which English was imposed as the language of administration and education, while Irish was suppressed. Efforts to promote Gaelic in Ireland bear similarities to Italy's linguistic endeavours, but the outcomes were shaped by each country's unique historical and cultural contexts.

The linguistic experiences of Italy and Ireland offer revealing parallels. Both nations grappled with the challenge of uniting diverse dialects or languages into a national identity. Italy's efforts were advanced by cultural and political movements aimed at forging a single national language from regional dialects, while Ireland focused on reviving a language pushed to the margins by colonization, reflecting broader cultural and political aspirations.

In her essay "Ireland: Language Shift from Irish to English in the 19th Century" (2021), Marteen Lane explores the decline of the Irish language during this period. She observes that "Irish Gaelic literature survived into the eighteenth century in oral and manuscript form," thanks to the efforts of community members such as "tenant farmers, priests, publicans, artisans, and schoolteachers," even though they were not professionally trained. However, by the start of the nineteenth century, experts noted a decline in the Irish language. While some argued that this view was "unfounded" due to the increased production of literature, Lane clarifies that "Irish as a spoken language was declining" despite the literary activity (Lane, 2021, np).

**2. Italy, a Journey Through Space but Also Through Time**

In his memoir *Tristes Tropiques* (1955), anthropologist and structuralist Claude Lévi-Strauss (1908–2009) reminds us that any movement through space is simultaneously a journey through time. Space is never neutral or devoid of meaning; it is deeply shaped by history, culture, and a significant past that breathes life into it. Nowhere is this more palpable than in Italy, where the remnants of ancient civilizations coexist with the masterpieces of the Renaissance and Baroque eras. For centuries, European artists and writers have been drawn to Italy not only by its present-day beauty but by the palpable sense of history that defines its cities and landscapes.

Italy, long regarded as a cultural mecca, offers more than just a visual feast – it provides a unique opportunity for travelers to engage with the past. When artists and writers from Ireland, England, and other European countries visit the ruins of Rome, the streets of Florence, or the canals of Venice, they step into spaces where the ghosts of ancient philosophers, Renaissance sculptors, and Baroque architects still linger, their legacies enduring through the ages. A journey to Italy is, in essence, a voyage across time, where one encounters the lasting legacies of the civilizations that shaped Western culture. From the grandeur of the Colosseum to the frescoes of Michelangelo, Italy stands as a living testament to the continuous dialogue between the past and the present.

The significance of Italy in European thought is deeply intertwined with its role as a center of both Christian and classical culture. Italy's religious significance as the seat of the Catholic Church, combined with its inheritance of Roman and Renaissance humanism, made it a place where Europe's intellectual and artistic elites could contemplate the foundations of their societies. Even before the formal concept of museums arose, Italy was recognized as a

vast, open-air museum, a land rich with monuments, art, and history, awaiting discovery by those seeking inspiration and enlightenment.

William Shakespeare's *The Merchant of Venice* (1600), Johann Wolfgang von Goethe's *Italian Journey* (1813–1817), Stendhal's *La Chartreuse de Parme* (1839), and Thomas Mann's *Death in Venice* (1912) all share one thing in common: they are set in or about Italy. Whether travel reports or novels, historical or contemporary works, high literary or popular books, Italy appears in literature in many different ways. The question arises as to why Italy became such a popular literary location and how this topos developed in non-Italian literature. While it is impossible to discuss all authors influenced by works that reference Italy, an attempt will be made to trace the main lines of this transfer of Italy's history and culture into the literature of other languages.

The documented journeys to Italy began on a large scale in the early modern period, with varying motivations that laid the foundation for transferring knowledge about the country's cultural and linguistic peculiarities. Italy was not a unified state until the end of the Risorgimento in 1870; it consisted of many principalities and regions. Nevertheless, since at least the 3rd century, Italy has been perceived as a coherent cultural area, not least due to the Catholic Church's supra-regional and identity-forming presence.

Italy has long been a popular travel destination. From the 16th to the 18th century, young nobles embarked on the Grand Tour or Cavalier Tour. Later, commoners on educational trips and tourists followed in their footsteps during the 19th century. Italy's popularity among the aristocracy made it an attractive travel destination for the bourgeoisie, who either adopted or canonized its travel itinerary. The travel canon included cities such as Turin, Genoa, Milan, Padua, Vicenza, and Venice in northern Italy, as well as Florence, Rome, Naples, and later, the excavations of Pompeii. Some travelers also ventured to Sicily due to its Greek excavations.

The motives for these trips were diverse: visits to knights' academies, courts, and universities; contact with the military or the church; or, later, art-historical interests. Travelers focused on Roman and Greek antiquity, Renaissance art, and the works of contemporary artists, often from their home countries. For both the nobility and the bourgeoisie, these travels refined their customs and tastes.

The content of travel reports varied, but certain themes frequently recurred. Travelers detailed their routes, logistics of travel, modes of transport, border controls, fellow travelers, accommodations, and climate. They described the landscapes, shared their experiences with art—such as visits to museums, galleries, and churches—and recounted visits to ancient excavation sites. Society, politics, the church, and religious practices were critiqued and observed. Travelers often compared cultural and national characteristics, noting similarities and differences in food, family life, daily routines, and religious customs. These observations often reflected the travellers' feelings of alienation.

A distinctive feature of these travelogues is their frequent reference to works of other travelers, creating a rich network of intertextual connections that transformed the literary "Italian journey" into a web of cross-references. This interconnection fostered a sense of community and shared experiences among authors and their readers. As the number of travel reports increased, authors had to be original to succeed, particularly when writing about a destination as familiar as Italy. Charles Dickens (1812–1870) acknowledged this challenge in *Pictures from Italy* (1846), where he wrote: "There is, probably, not a famous Picture or Statue in all Italy, but could be easily buried under a mountain of printed paper devoted to dissertations on it. I do not, therefore, though an earnest admirer of Painting and Sculpture, expatiate at any length on famous Pictures and Statues" (Dickens, 1846, p. 6).

### 3. *The Wild Irish Girl*: Lady Morgan and Celtic Ireland

Lady Morgan (née Sydney Owenson, 1776–1859) was one of the early voices of the Irish literary revival, contributing significantly to the formation of Irish national identity in the 19th century. Her novels, most notably *The Wild Irish Girl* (1806), played a crucial role in shaping the discourse on Irish culture and politics. Lady Morgan's works often depicted Ireland in a sympathetic light, challenging the prevailing English narratives that portrayed the Irish as uncivilized and barbaric. Bridget Matthews-Kane notes the dual identities that Lady Spencer grappled with throughout her life. By the time Sydney Owenson published *The Wild Irish Girl*, Lady Spencer had already lived a life that "straddled the major divisions of her colonial society." She navigated between Irish and English, Gaelic and Anglo-Irish, Catholic and Protestant, rural and urban, upper class, middle class, and peasant. Even after 1806, her life continued to reflect this ambiguous status. Despite being proud of her social standing, she "stubbornly clung to her 'humble' Irish identity" (Matthews-Kane, 2003, p. 9). This resilience in the face of societal expectations is genuinely inspiring.

Before she traveled to Italy, Morgan focused on promoting and preserving Gaelic culture through her national tales, contributing to constructing an Irish identity. However, her journeys to France and Italy broadened her perspective, revealing that her brand of nationalism was part of a broader European movement advocating for the recognition of national identities, with freedom being the critical challenge. Italy, in particular, provided numerous examples of how freedom had been suppressed by the church and autocratic powers and how it had flourished during moments of republicanism, fostering a strong sense of national identity. In her travelogue, Morgan traces the evolution of civic, social, and national identity, denouncing the barriers to these ideals and highlighting the suffering of oppressed peoples. Her primary goal was to raise awareness of these achievements and injustices, hoping to inspire societal reforms.

Furthermore, Lady Morgan's novels often included detailed descriptions of Irish landscapes, folklore, and customs, serving as a form of cultural preservation and promotion. She was one of the first authors to use literature to advocate for Irish political and cultural autonomy, making her a pioneering figure in the Irish literary tradition. Lady Morgan's contribution to Irish literature and national identity was profound, as she laid the groundwork for later writers like Yeats and Synge, who would continue to explore and develop these themes in their work.

In *Nineteenth-Century Ireland: The Search for Stability*, D. George Boyce highlights Lady Morgan's pivotal role in countering English misconceptions about Ireland and promoting a romanticized "Celtic" Irish identity. According to Boyce, this identity was "more convincing to the English than the Irish," but it was something "the Irish were adept at using when it suited them." Lady Morgan, known as a "literary and social adventuress," was the daughter of an actor-manager and claimed aristocratic roots from Connaught, though the validity of this was uncertain. Nevertheless, she was deeply intrigued by "the feudal trappings of the west of Ireland" and chose to explore this setting in her 1806 novel, *The Wild Irish Girl*. The novel's heroine, Glorvina, was portrayed as the daughter of "Myles MacDermott, 'Prince of Connaught,'" whose Celtic allure captivated Horatio Mortimer, an Englishman who initially viewed Ireland as "semi-barbarous, semi-civilized." However, Mortimer's prejudices were dispelled through the novel as he came to appreciate "Irish liberality, Irish wit, Irish learning, and the strange and glorious landscape" and ultimately defended Ireland against the criticisms of other Englishmen who were "ignorant of Ireland." The story was framed as a series of letters from Mortimer to a friend, and Lady Morgan supplemented the plot with extensive factual commentary taken from contemporary sources, addressing readers

"on two levels: on the fictional, through the plot; and on the factual, through the plentiful discussion and quotation" (Boyce, 1990, p. 24).

Though Boyce acknowledges that neither the fictional nor factual elements of *The Wild Irish Girl* closely resembled the Ireland of Lady Morgan's day, the novel succeeded in gaining "a sympathetic audience in England." Published by Sir Richard Phillips, the book appealed to readers' sentimental views of Irish life, much like the later works of Thomas Moore. English readers responded to "the loyalty of the Irish to their sovereigns, the Stuart kings." They were moved by Lady Morgan's portrayal of a "dying or dead civilization," which struck a chord in ways that the realities of contemporary Irish life could not. As Boyce suggests, "Romantic Ireland was born as the Irish enlightenment drew to its close in rebellion" (Boyce, 1990, p. 24).

In *The Wild Irish Girl*, Lady Morgan used the romantic genre to explore themes of national identity, cultural pride, and the political issues facing Ireland under British rule. Sydney Owenson's portrayal of Irish characters, particularly Glorvina, the "wild Irish girl," highlighted the Irish people's nobility, intelligence, and cultural richness. Through her romanticized yet politically charged narratives, the author sought to counteract the negative stereotypes of the Irish that were prevalent in English literature of the time. Her work was not only famous in Ireland but also in England, where it helped to shift perceptions of Irish culture. J. C. Beckett comments that *The Wild Irish Girl* "became immensely popular with an English public that was even more ignorant of the realities of Irish rural life than the author herself," and the Irish novel "hitherto unheard of, became a recognized genre" (Beckett, 1981, p. 105). Ina Ferris argues that "*The Wild Irish Girl* not only offers a history of Ireland countering the official London-based narrative, but it also sets up an elaborate subtext of footnotes in which a personal, authorial voice criticizes, revises, comments, and otherwise engages a plethora of texts on Ireland written from different points of view (and sometimes in different languages)" (Ferris, 1996, p. 291).

In *Reading the Irish Woman: Studies in Cultural Encounter and Exchange, 1714–1960*, Gerardine Meaney, Mary O'Dowd, and Bernadette Whelan trace the evolution of Sydney Owenson's ideas. Her goal in *The Wild Irish Girl* was "to delineate the character of woman in the perfection of its natural state." This idea is further developed in her final book, *Woman and her Master*, where she argues that men and women possess complementary traits but that women are endowed with superior intelligence (Meaney et al., 2013, p. 73).

### 4. Lady Morgan and Italy: An Impulse Towards Unification

The 19th century was marked by the phenomenon of the Grand Tour across Europe, with Italy being one of the favourite destinations for aristocrats and artists. It often escapes notice that women, too, participated in these adventurous and perilous journeys. Lady Morgan belonged to that group of female travelers for whom a trip to Italy entailed political involvement and engagement with social issues. Several prominent women undertook such adventurous journeys, motivated not only by a spirit of emancipation and a desire for personal growth, but also by emotional, political, and intellectual engagement in the quest for national independence. Their aspirations for liberation from societal roles aligned with the liberal, constitutionalist, and independence movements of the time. Notable among these women were Mary Shelley (author of *Frankenstein* and *A Vindication of the Rights of Woman*), Margaret Fuller (an American journalist and writer who married the Roman Marquis Giovanni Angelo Ossoli, and author of *The Great Lawsuit: Man versus Men, Woman versus Women*), Frances Trollope, and later, Janet Ross, though with different aims.

Anne O'Connor highlights the notably strong female presence in Irish travel writing about Italy in the 19th century, mentioning figures such as Lady Morgan, Catherine Wilmot, Lady Blessington, Anna Jameson, and Julia Kavanagh. She notes that for travelers like Lady

Morgan, "travel writing was a genre that allowed her to write extensively on politics and society, a realm which might otherwise have been considered out of bounds for a female writer" (O'Connor, 2017, pp. 15-16). O'Connor also emphasizes how, from the 1820s onwards, women pushed the boundaries of what was possible in travel writing about Europe, with Lady Morgan at the forefront in redefining the genre for women (ibid., p. 17).

In her *Memoirs* (1820), Lady Morgan expressed relief at safely returning from "such a long journey throughout Italy, not to have met with an accident, and in a country too, part of which is infested with bandits; but the fatigue was killing, accommodation wretched, and expense tremendous" (Morgan, 1821, p. 139; qtd. in O'Connor, p. 2). Despite these hardships, Lady Morgan's journey to Italy was far from mere tourism; it was an intellectual journey deeply immersed in the cultural and political circles of the time.

Lady Morgan, a central figure in Irish Victorian literature, saw Italy's quest for unification as a reflection of Ireland's own struggles. In her travelogue *Italy* (1821), Morgan draws parallels between the two nations, advocating for Italian unification. Donatella Abbate Badin, in the introduction to *Lady Morgan's Italy: Anglo-Irish Sensibilities and Italian Realities*, notes that Morgan's account, written "at the dawn of a rush of interest about the country," offered "something new to say to a new kind of audience." While objective in many respects, Morgan's engagement with Irish nationalism gave her writing a unique, highly subjective quality, adding depth and originality to her observations.

Morgan's advocacy for political and social reform in Italy resonated deeply with her Irish readership, as both nations shared histories of foreign domination and resistance. Badin observes that "Italian history particularly lends itself to Irish applications," with Morgan's reflections on Naples, especially the Jacobin revolution of 1799, drawing clear parallels to Ireland's own 1798 rebellion (Badin, 2007, pp. 69-70). By weaving together the Italian and Irish struggles for freedom, Morgan enriched her literary work and contributed to the broader Irish nationalist discourse. Badin further notes that, like other 19th-century ideologists, Morgan sought to construct "a primordial national identity" by exploring historical periods of vitality, an approach that shaped both her antiquarian research into Ireland's past and her understanding of Italy's emerging identity (Badin, 2007, p. 88).

Her travels through Italy with her husband, Sir Thomas Charles Morgan, influenced her writings, particularly her two-volume travel book *Italy* (1821) and her 1824 novel *The Times and Life of Salvator Rosa*. These works reflect her nuanced understanding of Italian society, politics, and culture from the unique perspective of an Irish woman of her time.

Among the Irish travelers and writers who spent time in Italy, Lady Morgan is particularly notable for the profound influence the country had on her and the way she shaped perceptions of Italy in Britain and Ireland. In her *Italy* (1821), Morgan championed the vision of a unified Italy, helping sway public opinion in favour of the country's struggle against foreign domination and autocratic rule. This political influence was especially remarkable for a travel narrative authored by a woman, reflecting Morgan's radical views, gendered perspective, and innovative approach, which resonated strongly with her readers.

Lady Morgan attributed Italy's decadence to the barbarian invasions that had ravaged the Roman Empire, leaving behind a desolate landscape scattered with ruins. However, unlike many Grand Tour travelers who sought out these ruins to connect with classical civilization, Morgan was driven by political ideals and a desire to study the effects of the French Revolution on the Italian peninsula. While ancient Italy was well-known in Britain, revolutionary Italy, with its significant upheavals and changes, was much less understood.

### 5. Italy – An Indirect Critique of Irish Realities

In *Italy*, Lady Morgan narrates the historical events of the Italian peninsula, beginning with the aftermath of the Congress of Vienna. This significant event, following the

Napoleonic era, profoundly impacted Italy by dividing it into seven states, five of which were directly or indirectly linked to the Habsburgs. Lady Morgan noted that, although Napoleon had provided Italians with a taste of freedom—abolishing feudal rights, introducing a unified legal system with the Civil Code, and making citizens equal before the law—along with building roads that facilitated trade and better connected various regions, the restoration of the old sovereigns and the renewed alliance between the throne and the altar had reduced Italy to being merely "a geographical expression."

A gendered perspective is central to *Italy*. Morgan's experiences and depictions of the places she visited were shaped by what she identified as inherently feminine qualities—"affection" and "sentiment." As she explained: "I trust, however, that in a woman's work, sex may plead its privilege and that if the heart occasionally makes itself a party in the concern, its intrusions may be pardoned, as long as the facts detailed are backed beyond the possibility of dispute, by the authority of contemporary testimonies" (Morgan, 1821, I, p. 71).

Morgan's originality lies in her ability to combine this sentimental, feminine perspective with a rigorous, masculine emphasis on documentation, setting her travelogue apart. *Italy* blends historical chapters, traditionally considered part of the "masculine domain," with sections rooted in the "feminine domain" of societal observations and emotional accounts. This interplay allowed Morgan to convey her political views, in line with her belief, expressed in *Patriotic Sketches*: "Politics can never be a woman's science, but patriotism must naturally be a woman's sentiment" (Morgan, 1807, I, 12).

Morgan's cosmopolitan outlook eventually blurred the lines between patriotism for her own country and for a foreign one. Her portrayal of Italy was shaped by an Italian perspective, influenced by contemporary figures who shared her ideological leanings, such as Sismondi, Ginguené, Breme, Botta, and Rossetti. Although she initially approached Italy with preconceived notions, the deeper aspects of her stay led her to adopt significant positions in both Italy and Ireland. Additionally, her account of contemporary life in Italy during the Restoration period offers some of the more vibrant sections of *Italy*, providing a snapshot of Italian society on the brink of unification.

This dimension of her work continues to inspire audiences. However, critic Donatella Badin observed that not all Irish travelers admired classical Rome. More radical and nationalist individuals viewed ancient Roman civilization as a model for British imperial power, first imposed on Ireland before expanding to other continents. This awareness of Irish identity led Lady Morgan, a Protestant but nationalist author, to regard both the remains of imperial rule and the baroque splendour of Catholic Rome with "equal execration" (Badin, 2016, p. 58). Far from inspiring awe, the ruins of Rome frustrated Lady Morgan, as they symbolized an undemocratic history of "power, privilege, and knowledge for the few—slavery the most abject for the many" (Morgan, 1824, III, p. 33). The sight of "triumphal arches and laudatory columns" only irritated her further, as they recalled "the triumphs of Imperial ambition" (Idem) and the crimes against humanity they represented. For her, the grand monuments of Rome primarily served to commemorate "the faults or follies of men, their wars, and their errors" (Idem, 1824, p. 354).

*Italy* is a seminal work that draws rich parallels between Italy's cultural and political landscape and Ireland's struggles. Lady Morgan uses her observations of Italian society and its historical landmarks not only to depict a foreign land but also to comment on the state of Ireland. She draws a poignant parallel between Italy and Ireland, particularly through her reflections on the decaying ruins of Rome, which serve as a metaphor for the consequences of political fragmentation and external domination—mirroring Ireland's struggles under British rule. This comparison becomes particularly vivid when she laments the fate of two Irish towns, Maughirow and Magherafdt, contrasting them with the Italian city of Reggio. Lady Morgan poignantly remarks, "Oh! Much-injured Maughirow! Neglected Magherafdt! How

have your indigenous merits been given to oblivion, by the fatality of a geographical position!" (Morgan, vol. I, pp. 484-485). She argues that if these Irish towns were located in Italy, they would be celebrated by scholars and tourists alike; their ruins admired, and even their pigs would be "objects of classic interest" (Idem). Instead, because of their location in Ireland, they are left with a "mute inglorious destiny" (Idem) – a fate that is unjust and undeserved, overlooked and forgotten, much like Reggio, which, despite its historical importance, is reduced to filth and poverty.

Lady Morgan's critique highlights the neglect and degradation of Irish heritage, emphasizing the impact of geographical and political marginalization. Her portrayal of Italy's past glories and current challenges becomes a lens through which she critiques the socio-political situation in Ireland, subtly advocating for Irish self-determination. For example, Chapter V is rich with her admiration for Italy's cultural achievements, particularly in Milan, where she describes the city's iconic landmarks such as the Duomo, Santa Maria delle Grazie with Leonardo da Vinci's *The Last Supper*, and the Biblioteca Ambrosiana. Her detailed accounts reflect a deep respect for Italy's artistic and intellectual legacy, highlighting contemporary efforts to preserve and reform these treasures. However, this cultural appreciation is contrasted in Chapter VII, where she shifts focus to the political realities under Austrian rule. Lady Morgan critiques the impact of Austrian governance on Italy, tracing the country's political history from the reign of Maria Theresa to the oppressive restoration of 1814. She highlights the suppression of Italian nationalism and the authoritarian nature of Austrian control, underscoring the challenges to Italy's aspirations for independence.

Lady Morgan's journey to Italy, as recounted in her two-volume book *Italy* (1821), was a profound experience. When she arrived in Rome in December 1819, the literary and romantic image of the city—once the ruler of the world—crumbled before her eyes. Her observations, particularly her negative reaction to the blending of temporal power with religious authority and the unnatural union between the throne and the altar, carry a weight that resonates even today.

In *Italy*, Lady Morgan describes what she sees—the landscapes, monuments, and daily life—demonstrating her critical and comparative perspective. Of particular concern was Chapter XXIV, where, after a historical reconstruction up to her present time, she refers to the still-child Ferdinand IV and highlights that a "no very promising child of seven years old, was proclaimed king of the Two Sicilies, by the title of Ferdinand the Fourth" (Morgan, 1821, p. 363).

Lady Morgan criticizes the king's vulgar manners, particularly his use of the lazzaroni dialect. She mocks his complete submission as the husband and slave of Carolina, about whom she harshly remarks: "he became the husband and the slave of a daughter of the house of Austria, one of the 'Weird Sisters' of Maria Theresa's brood" (Idem). Equally striking are the pages that follow concerning the repressive politics surrounding Ferdinand IV. Lady Morgan writes about the revolution of 1799, comparing it to the Murat period, and takes a firm stance in defence of a people abandoned to their fate. She emphasizes how the Kingdom of Naples had produced illustrious figures and notes that the accusations of Neapolitans being deceitful are the result of social and cultural underdevelopment:

> "Their dishonesty, which rarely rises to acts of violence, except during political commotion, and which is generally accompanied by ingenuity and urged by poverty, is the natural vice of a people left without one conscientious principle by that government whose laws have always been the slaves of power and privilege, and whose religion has a ready absolution, with its stated price, for every sin" (Idem, 1821, pp. 385-386).

Lady Morgan again emphasizes the incompetence of a king whose ineptitude was well known, even to the lazzaroni, who shared only one passion with him—eating macaroni: "and the lazzaroni declared the King was worth nothing, and fit for nothing, but 'mangiare maccaroni', a passion he is said to possess in common with themselves" (Idem, 1821, p. 395). She expresses her full solidarity with the people. The independence championed by the Carbonari is evident in the pages where she enthusiastically calls them patriots—selfless and courageous individuals.

Critic Donatella Abbate Badin highlights Lady Morgan's role, noting that in her travelogue *Italy*, Morgan was a passionate advocate for the Risorgimento. Badin writes that Morgan's work was driven by her radical sympathies and desire to support Italy's regeneration. *Italy* aimed to rally support for Italian independence by exposing the injustices Italy endured and encouraging readers to reject its oppressors. Through her writing, Morgan sought to inspire a commitment to political integrity that would liberate Italy and promote civil and political rights across Europe (Badin, 2014, in Barr et al., p. 207).

Sydney Owenson, or Lady Morgan, thus positions herself within the tradition of women who had influence during that particular historical moment. She aligns herself with the literary legacy of Madame de Staël (even preceding her) and belongs to that group of exceptional women, celebrated and featured in the literature of the time. As a traveler, she should also be included in the legion of women who, despite numerous challenges, traversed Europe and engaged with cultural and social realities, interacting with them directly or indirectly through their writings—whether poetic, literary, or accounts of their travel impressions.

Lady Morgan enthusiastically praises the Italian language, demonstrating a keen awareness of its dialectal variations. She observes that "nowhere indeed does the Italian voice breathe on the expecting foreign ear, the melting melody" that is often associated with the 'Idioma, gentile, sonant, e puro.' However, she notes that the Italian language, when "roared in Lombardy, squeaked in Florence, and screamed in Naples," loses the musical quality that one might expect from the works of Petrarch and Metastasio. According to her, this melodic essence is preserved only "when it is spoken by Roman, or lisped by Venetian lips" (Morgan, 1821, vol. 1, p. 295).

The author uses her observations of Italian society to reflect on and critique Irish social structures. Through her depiction of Italian political corruption and the struggles of the Italian people under foreign rule, Morgan indirectly critiques similar conditions in Ireland, drawing attention to the pervasive influence of British colonialism and its impact on Irish society. By contrasting Italian and Irish societies, Morgan and other writers like her could highlight the shortcomings of their nation, particularly in terms of governance, social justice, and national identity. Lady Morgan's *Italy* played a pivotal role in enlightening Irish readers about Italy's political and cultural struggles, presenting Italy's fight for independence as a mirror to Ireland's own. Her travelogue, widely read in Ireland, not only highlighted but brought to life Italian literary and political figures, creating direct comparisons between the Italian and Irish causes.

## 6. Conclusions

Lady Morgan's legacy as a writer and traveler to Italy extends far beyond her immediate impact on her readers. Her travelogue, *Italy*, underscores the profound connections between language, culture, and national identity. Through her exploration of Italian society, Morgan not only champions the cause of Italian unification but also engages in a subtle critique of Ireland's colonial condition. The language she so meticulously describes serves as a mirror, reflecting not just Italy's political situation but Ireland's struggles under British rule.

Her nuanced understanding of Italian dialects mirrors her insight into the complexities of Irish identity and its fight for self-determination.

By positioning herself within the tradition of women writers and travelers who used their pens to comment on larger political movements, Morgan reinforces the idea that literature and travel were powerful tools for advocating national causes. In *The Wild Irish Girl*, she had already established herself as a spokesperson for Irish culture and independence, and *Italy* extended that same passion to the Italian Risorgimento. Her ability to connect the plight of two nations seeking unity and independence underscores the transnational nature of her work.

Morgan's writing offers a compelling example of how travel and literature can transcend borders, allowing for cross-cultural solidarities. Her engagement with both Irish and Italian realities shows that her work was driven by a broader commitment to human rights, civil liberties, and the struggle for self-governance. In this sense, *Italy* can be seen as both a celebration of Italian culture and an indirect, yet poignant, call for Irish independence. Her influence as a Victorian woman traveler who fused political activism with literary expression remains a powerful testament to the enduring importance of cross-cultural dialogue.

Lady Morgan's engagement with Italy, therefore, becomes not only a personal journey but also an intellectual and political statement. Her travelogue stands as a pivotal work that encourages readers to draw parallels between the Italian and Irish causes, ultimately suggesting that the quest for national identity and liberation is universal. As a figure who straddled both Irish and European spheres, Morgan embodies the ideal of a transnational writer, one who used her voice to advocate for justice and autonomy across borders.

**BIBLIOGRAPHY**


Badin, Donatella. "Modern and Post-Modern Rome in Irish Travel Writing". *English Literature*, vol. 3, December 2016.

Badin, Abbate Donatella, "Female Agency in the Risorgimento: Lady Morgan's Role and Impact", in *Barr et al.,* 2014.

Badin, Abbate Donatella, *Lady Morgan's Italy: Anglo-Irish Sensibilities and Italian Realities*, Bethesda, Academica Press, 2007.

Barr, Colin, Finelli, Michele, O'Connor Anne (eds.). *Nation/Nazione: Irish Nationalism and the Italian Risorgimento*. Dublin: University College Dublin Press, 2014.

Beckett, J. C. "The Irish Writer and His Public in the Nineteenth Century." *The Yearbook of English Studies*, vol. 11, 1981, pp. 102–16.

Boyce, George D. *Nineteenth Century Ireland: The Search for Stability*. Dublin: Gill and Macmillan, 1990.

Ferris, Ina. "Narrating Cultural Encounter: Lady Morgan and the Irish National Tale." *Nineteenth-Century Literature*, vol. 51, no. 3, 1996, pp. 287–303.

Lane, Marteen. "Ireland: Language Shift from Irish to English in the 19th Century" Irish Cultural Heritage, February 1, 2021. https://marteenlane.com/2021/02/01/language-shift-from-irish-to-english-in-the-19th-century

Meaney Gerardine, O'Dowd, Mary, and Whelan, Bernadette. *Reading the Irish Woman: Studies in Cultural Encounter and Exchange, 1714–1960*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013.

Morgan, Lady (Sydney). *The Wild Irish Girl, A National Tale* (1806), Hartford, Silas Andrus & Son, 1855.

Morgan, Lady (Sydney). *Italy*. A New Edition in Three Volumes. London: Henry Colburn and Co., 1821.

O'Connor, Anne. "Travel literature and Travelling Irishness: An Italian Case Study." In Christina MORIN & Marguerite CORPORAAL (Eds.), *Travelling Irishness in the Long Nineteenth Century*. Cham: Palgrave Macmillan, 2017.

# *THE NARRATOR'S IDENTITY - EXISTENTIAL DOUBLE OR EXISTENTIAL DOUBLING AS A LIMINAL STATE IN JON FOSSE'S THE OTHER NAME (SEPTOLOGY I-II)*

**Ioan Alexandru Murar**
**PhD Student, University of Pitești**

*Abstract: The work starts from the premise of the existence of a liminal situation whenever the present is photographically, involuntarily, and rhythmically pierced by moments that make up human existence. In the spectrum of this experience, the subjective narrator's identity splits, breaking away from the present self through the reliving of the past, and tends to overlap until merging, making it seem as if it is, in fact, the same identity with another. In this almost chaotic interplay between Asle-the-narrator and Asle-the-other, the oscillation between the subjective and objective perspective creates a game whose rules unfold depending on the subjective narrator's point of view. This composition layers past and present, personal and parallel worlds. The double becomes a leitmotif of the entire novelistic universe, describing at least two human existences. The present work seeks to identify, through the exploration of the first volume (Septology I-II) of Jon Fosse's The Other Name, the actual thread that deconstructs the two seemingly different existences, as well as the other destinies that, through introspective living, feed into the existential double.*

*Keywords: narrator, existence the double, doubling/ doppelgänger, liminal state*

## 1. De la Idee la Concept

Este posibil ca, în cadrul unei discuții despre uman, să fie necesar să acceptăm, în primul rând, dimensiunea inumană a existenței noastre pentru a ajunge la o formă de armonie. Această perspectivă sugerează că umanul – ca trăsătură definitorie a existenței fiecărui individ – ar putea implica, în mod inițial și, poate, nu doar în etapele formative, o serie de fragmente de inuman, inexplicabil, transcenderi temporale și spațiale, sau chiar experiențe metafizice, toate acestea fiind esențiale pentru a asigura o stare ambientală – o existență propice.

În lucrarea sa, Jean-François Lyotard explorează retoric posibilitatea ca esența umană să rezide în starea de a fi influențată de inuman: „*Este posibil ca umanitatea să consista în a fi locuită de inuman?*”[1] Această premisă investigație asupra existenței permite abordarea a două tipuri de inuman, ce pot fi corelate atât dezvoltării personale, cât și sufletului ce sugerează ideea potrivit căreia ambele dimensiuni sunt fundamentale pentru menținerea unei ambianțe existențiale. Astfel, un copil nu poate fi considerat un adult, deși adultul poartă în sine esența copilului, având capacitatea de a retrăi experiențe prin reamintire și introspecție. Atât copilul, cât și adultul sunt umani, întrucât, anterior, au fost inumani.

Lyotard[2] argumentează că natura nu pregătește umanul pentru a deveni om, ci inumanul ca premisă a umanului. Astfel, prin educație[3], individul trebuie să parcurgă etape de transformare din inuman în uman. Atunci când un adult se întoarce repetat la experiențele copilăriei, iar acestea au fost marcate de evenimente ce au distorsionat armonia între uman și inuman, individul experimentează ceea ce se poate defini ca o stare de *suspensie existențială*

[1] Lyotard, Jean-Francois, *Inumanul*, trad. Ciprian Mihali, Cluj-Napoca, Idea Design&Print, 2002, p.6
[2] Lyotard, Jean-Francois, *op.cit.*, p.6-7.
[3] Mă raportez la educație, nu doar prin accepțiunea celei formale, ci, mai ales, având în vedere opera aleasă spre analiza, a celei informale și non-formale rezumate la experiențele de viață ale lui Asle-naratorul-copilul.

sau *liminalitate*. Această trăire a suspensiei existențiale antrenează o varietate de experiențe menite să explice fenomenele și trăirile respective, facilitând depășirea acestei stări liminale. Reîntoarcerea la sine (**dedublarea existențială**), fie că e vorba de cel prezent, fie că e vorba de cel trecut, întoarcerea către ceilalți și chiar crearea unor dubluri existențiale (**dublul existențial**) reprezintă manifestări ale acestei experiențe.

## 2. De la Concept la Conceptualizare

În lumea românească această goană după **dedublare** și **dublare,** în ceea ce privește existența cartografiată prin prezența naratorului și/sau a personajului, ar putea să trezească, în mintea cititorului, ceea ce adepții noului roman ar numi o strădanie de a insista pe text pentru a descoperi noi cunoașteri.[4] Rămânând în sfera aceleiași gândiri, aceste cunoașteri ar putea fi asociate cu ceea ce lucrarea numește granulații ale textului, referindu-se la anumite aspecte care par a reveni permanent în firul narativ al unui text[5], nu întâmplător, ci chiar edificator pentru a putea explica și înțelege atât existența umană, cât și tipul de scriitură. Păstrând contextul conceptului construit de lumea românească, este imperios necesar a se aduce în discuție importanța naratorului, perceput ca punte între autor și diegeză, care marchează de fapt aspectul de urmărit în stabilirea conceptelor de *dublu* și *dedublare*. Problematica ivită prin conectarea celor două noțiuni – narator respectiv dublare/dedublare vin tocmai din confuzia ce se naște (în mintea cititorului) la intersecția unei perspective heterodiegetice cu cea homodiegetică. Existența celor două perspective aduc în fața cititorului un posibil joc al viziunii „*din spate*", potrivit căreia naratorul știe mai mult decât personajul, viziunea "*cu*" – naratorul știe tot atât cât știe personajul și viziunea „*din afară*", potrivit căreia naratorul știe mai puțin decât personajul[6] în care eul-narant este substituit de eul-narat și viceversa.

## 3. De la Conceptualizare la Text

Primul volum al trilogiei *Septologie*, intitulat *Numele celălalt* scris de Jon Foss surprinde tocmai confuzia (mai ales în rândul cititorului ce urmărește firul narativ) ivită din semințele ideii de *dedublare* sau *dublare* și uzanța perspectivei narative ce combină subiectivitatea cu obiectivitatea. Explorând marile teme ce descriu existența umană[7], lumea romanescă se naște prin ochii lui Asle – un artist însingurat care se caută în el (se dedublează[8]) și în alții (se dublează[9]) pentru a depăși o posibilă stare de *suspensie existențială*. Opera este astfel o meditație a naratorului-personaj asupra proprie-i existențe, o explorare a dualității și a identității existențiale menite să recompună armonia existențială a personajului narator prin conectarea umanului cu inumanul.

## 4. De la text la granulații, existență și perspectivă

Opera debutează printr-un artificiu narativ ce pare să anunțe ideea dublului sau chiar o ieșire din perspectiva naratorului ce dă impresia unei obiectivități subiective[10]: „*Și mă văd uitându-mă la tabloul cu cele două linii*[11][...]" Folosirea reflexivului *mă* reluat tot prin clitic pronominal susține această idee ce face să pară că naratorul subiectiv stă în spatele altui narator subiectiv (dedublarea). De asemenea, artificiul poate marca faptul că naratorul

[4] Ricardou, Jean, *Noi probleme ale romanului*, trad. Liana Atanasiu, Vlad Atanasiu, București, Univers, 1988, p.7

[5] Idem, *ibidem*, p. 19-21.

[6] Lintevelt, Jaap, Încercare de tipologie narativă – Punctul de vedere – Teorie și analiză, trad. Angela Martin, București, Editura Univers, 1994, p.56

[7] Iubirea, relația cu Dumnezeu, relația cu trecutul, familia.

[8] Asle-naratorul.

[9] Asle-celălalt în ipostaza celuilalt personaj ce prezintă un destin extrem de asemănător la nivel social, însă opus la nivel psihologic și moral.

[10]E aceeași idee de negare și autonegare ce capătă la Fosee aspect de regularitate și chiar laitmotiv, aplicată fiind în diferite aspecte ce definesc realitatea naratorului.

[11] Fosee, Jon, *Numele celălalt Septologie I-II,* trad. Olaru, Ovio, București, Pandora, 2022, p.11.

subiectiv își analizează atât condiția umană, cât și condiția de artist/pictor. Folosirea gerunziului *uitându-* în aceeași structură gramaticală cu verbul la modul indicativ, timpul prezent și construcția activ-pronominală „*mă văd*" susțin ideea dedublării, pe principiul că actul analizei tabloului se petrecea deja când el a început să se contemple pe sine. Aceeași tehnică este folosită și pentru dedublarea[12] care marchează reîntoarcerea în trecutul personajului-narator-subiectiv (Asle-naratorul), când, prin introspecție, își revizitează casa veche în care dăinuia aceeași ordine existențială ca în casa lui Asle – celălalt; naratorul își revizitează[13] sufrageria-atelier, articolele vestimentare, și caietul de schițe. Avem de-a face aici cu o scurtă inserție a unei narațiuni (narațiune subiectivă în narațiune subiectivă) menită să marcheze retrăirea unui moment[14] legat de soția lui, Ales, care obișnuia să-i ofere fulare de Crăciun sau de ziua lui drept cadou. (trecutul lui Asle). Dedublările prin care Asle se întoarce în trecut devin prilej de schimbare a frecvenței narative: de la cea subiectivă , la cea obiectivă; de fapt, un aspect ce ține de niște obiecte vestimentare[15] pe care le-ar avea și Asle – celălalt: „[...] *și e îmbrăcat la fel ca mine, pantaloni negri și pulovăr, și pe spătarul scaunului de lângă măsuța de cafea e agățată o jachetă neagră de catifea identică cu cea pe care o port acum*[16][...]"

Imaginea[17] tabloului[18] pare a simboliza de asemenea ideea dedublări prin cele două linii[19] de culori diferite (violet și maro[20]) care se încrucișează la mijloc într-un X unde ia naștere amestecul frumos al culorilor de ulei. Insistența asupra culorilor revine ritmat pe măsură ce naratorul se întoarce la contemplarea[21] acestuia sesizând neobișnuitul culorii care s-a creat prin intersectarea culorilor inițiale: „[...] *iar în locul unde cele două culori se întâlnesc s-a creat o culoare neobișnuită. O culoare superbă și fără nume, cum sunt adesea culorile*[22][...]". Imaginea tabloului revine de mai multe ori sugerând un necesar al inițierii în dedublarea prin care-și trăiește evenimentele din trecut. Cele două linii sunt evocate și în contextul discuțiilor cu Asleik despre Dumnezeu și despre existența umană raportată la Hristos și la sacrificiul acestuia, prin cele două linii ale crucii care amintește de sacrificiul

[12] Și această dedublare cu sinele este infuzată tot de reiterarea imaginii tabloului cu cele două linii care se intersectează, precum și de folosirea reflexivului *mă văd.*

[13] Practic, prin introspecția posibilă prin aparenta dedublare, Asle se vizitează sau, mai exact, își retrăiește anumite episoade existențiale cu o nostalgie declanșată de reîntoarcerea acasă în Dylgja din Bjørgvin unde și-a făcut cumpărăturile.

[14] Reîntoarcerea la experiențele trecutului care-l surprind alături de soția lui, poate marca o situație de tip liminal în care acesta se află într-o stare de suspensie existențială.

[15] Obiectele vestimentare și reluarea acestora surprind atât aparenta dedublare/asemănare Asle - Asle-celălalt, cât și relația atunci-acum a experiențelor lui Asle.

[16] Fosse, Jon, *op.cit.,* p.20.

[17] O prima granulație a întregului volum.

[18]Prin evocarea acestei imagini, se oferă detalii despre statutul de artist al aparentului personaj-narator. În plus, raportarea la tablou ca fiind terminat-neterminat, suficient pentru a fi inclus în expoziției/insuficient, de vânzare/de ținut pentru sine susține același comportament de acceptare/negare specific personajului-narator. Practic, e un fel de acceptare-respingere a propriului sine, a proprie-i existențe ce ar putea fi cauzată de o suspensie existențială nerezolvată.

[19] Cele două linii de culori diferite pot reprezenta și cele două destine surprinse subiectiv în roman: Asle și Ales, respectiv Asle-naratorul și Asle-celălalt.

[20] Culorile celor două linii ar putea reprezenta de fapt pe Asle-naratorul, întrucât avea o geantă de piele maro, iar Ales avea o fustă mov la primele întâlniri (se poate discuta despre fusta mov în accepțiunea ideii ca prima întâlnire la care Asle-naratorul asistă e de fapt o retrăire în prezent a proprie-i întâlniri din trecut)

[21] Contemplarea din întuneric a tabloului: „[...]*și sting apoi lumina și stau și privesc tabloul pe întuneric*[...]" (Fosse, Jon, *op. cit.,* p.13) ivește lumina pe care o degaja aceasta din întunecimea lui: „[...]văd cât de multă lumină e de fapt în tablou[...] (Fosse, Jon, *op. cit.,* p.14)". Practic, pentru a ilustra lumina, a fost nevoie de întuneric, deci de o antonimie construită tot pe ideea dublului pe care este construită întreaga percepție a naratorului care oscilează mereu între două stări și trăiri duble și antonimice de cele mai multe ori sau, în egală măsură, sinonimice ce se suprapun până la impresia de omonimie existențială daca mă refer la cealaltă existență.

[22] Fosse, Jon, *op. cit.,* 13.

Mântuitorului: „. [...] *crucea e un paradox în sine, cu cele două linii care se încrucișează, cea verticală și cea orizontală cum s-ar spune, și că Cristos adică Dumnezeu însăși a murit și a înviat pentru a birui moartea*[23] [...]". Cele două linii ale crucii, puse în legătură cu cele două linii ale tabloului, pot fi asociate cu multitudinea de binoame/antonime ce se nasc în roman prin prezența-absența, da-nu, lumină-întuneric, eu-tu, eu-el, Asle-Ales, Asle naratorul-Asle celălalt, eu-eu, deci o dedublare permanentă sau dedublarea continuă. În altă discuție, cu Asleik, explicarea celor două linii pe care Asle le desenează în tablou (cea maro și cea mov) sunt asociate direct cu imaginea crucii pe care o asociază cu crucea Sfântului Andrei[24]: „[...]o *linie maro* [...] *apoi am tras o linie ca prima, dar violet, care se încrucișează cu cea maro cumva la mijloc, alcătuind un soi de cruce, Crucea Sfântului Andrei* [...]"[25]. Imaginea crucii poate reprezenta profunzimea existenței interioare a lui Asle-naratorul, întrucât aceasta este regăsită ascunsă în toate tablourile pictate, iar intenția lui Asle-naratorul-pictor este să o lumineze, fapt ce ar putea sugera o nevoie de eliberare, de ieșire din sinele trecut, poate chiar o ruptură totală a dedublării: „[...] *în toate tablourile pictate de mine se află ceva la care trimite tocmai imaginea asta, indiferent cât de diferite între ele sunt toate tablourile pe care le-am pictat și poate pentru că seamănă cu imaginea care se află adânc în interiorul meu, imaginea din mine, fiindcă pe ea tot încerc mereu să o pictez, și ca să adaug întotdeauna lumină în tablourile mele* [...] *trebuie să intru în mine însumi adânc*[...]".[26] O altă interpretare pe care o dă însuși Asle-naratorul este că imaginea crucii din tablou este chiar Asle-celălalt[27]: „[...] *pânza albă imaculată pe care se încrucișează cele două linii, iar cele două linii compun o cruce, și e tocmai el, evident că pe el l-am pictat, pe Asle, dar nu vreau să mă gândesc la asta acum* [...]".[28] Atitudinea din fața tabloului, starea de incompletitudine pe care o descrie Asle-naratorul la începutul celor două părți ale volumului I pare a fi depășșită în momentul în care ajunge acasă împreună cu Brage (câinele lui Asle-celălalt). Schimbare de percepție pesimistă-incipit – optimistă-către final poate fi explicată prin gestul de a se reîntoarce în Bjorgvin în urma căruia a reușit să-i salveze viața[29]:„[...] *întregul tablou emană lumină, e incredibil, și înțeleg acum, în momentul ăsta, că am reușit să fac ceva deosebit cu cele două linii, am reușit să pictez un tablou bun în felul său* [...]"[30].

Ideea dublului[31], antonimic de această dată, însă care explică dependența reciprocă[32], ar putea fi ilustrată și prin cuplul Asle-Asleik[33] ce simbolizează artistul și omul obișnuit, rațiunea și instinctul, arta și firescul, intelectul și fizicul, poate chiar umanul-inumanul,

---

[23] Fosse, Jon, *op. cit,* p. 100.

[24] Invocarea Crucii sfântului Andrei și nu a crucii lui Hristos poate fi explicată prin faptul ca prima este un simbol al umilinței, al pătimirii și al martirului (https://www.crestinortodox.ro/sarbatori/sfantul-apostol-andrei/crucea-sfantului-andrei-141310.html ). Întrucât pictura reprezintă pentru Asle un mijloc de eliberare a celor mai puternice experiențe, deci a suspensiilor existențiale, iar cele două culori ar putea sa-l reprezinte pe el și pe Ales, intersecția liniilor ar putea face referire la experiența iubirii și suspensia existențială creată de pierderea soției.

[25] Fosse, Jon, *op. cit.*, 101.

[26] Idem, *ibidem,* p. 101.

[27] Având în vedere faptul ca Asle-naratorul pictează pentru a se vindeca, este posibil ca tabloul să se refere chiar la el. Obsesia cu vizita lui Asle-celălalt vine după ce acesta a terminat tabloul cu cele două linii, fapt ce ar putea sugera o suspensie existențială cauzată de o experiențe personală sau, pe de altă parte, e experiență comună a celor doi, sau chiar o regăsire totală într-o experiență povestită de către Asle-celălalt.

[28]Fosse, Jon, *op. cit,* p. 209.

[29] Practic gestul a fost un fel de premoniție, un fel de nevoie inexplicabilă care l-a chinuit încă de dinainte să ajungă pentru prima dată acasă ce ar putea marca o suspensie *existențială de ordin metafizic*.

[30] Fosse, Jon, *op. cit,* p. 303.

[31] O altă granulație a textului ce poate simboliza nevoia de completare a armoniei existențiale – uman-inuman.

[32] S-ar putea considera această dependență un fel de troc existențial care sparge starea permanentă de singurătate – nevoia de celălalt pentru a rămâne în tine.

[33] Ar putea fi vorba chiar de un dublu ce sugerează o opoziție rațiune-instinct, ipostaza artistului vs. ipostaza omului obișnuit.

unul/una indispensabil/ă celuilalt. De exemplu, Asle îi oferă lui Asleik tablouri în schimbul cărnii, al peștelui sau al diferitelor servicii pe care acesta i le face în jurul casei (curățenie, tăiatul lemnelor, curățarea zăpezii). Raportarea la credința în Dumnezeu și la credințele personale ale lui Asle-naratorul sunt evidențiate tot prin dublul-antonimic cu Asleik, prin faptul că acesta din urmă nu crede în lecțiile Bibliei. Prezența lui Asleik ar putea deconspira un alt rol al lui Asle-naratorul-subiectiv. Având în vedere modul în care se raportează la lume prin percepția fotografică pe care o transpune apoi în tablourile lui, acesta reține în același fel, doar că la nivelul evenimentelor, toate istorisirile care i s-au încredințat la un moment dat. Aceste istorisiri sunt transmise apoi cititorului din perspectiva unui narator aparent obiectiv, care nu este altceva decât un *narator mesager al experiențelor* altor personaje. Întreaga narațiune ce surprinde biografia lui Asleik îi este încredințată cititorului în perspectivă obiectivă din memoria, parcă involuntară, a lui Asle-naratorul: „[...] *și mă gândesc că acum va începe cu povestea lui veche despre cum a rămas holtei și va zice cum nu se găsește muiere pe lumea asta care l-ar vrea pe unul ca el* [...]."[34]

Dublul[35], marcat prin ipostaza masculin-feminin și apropierea paronimică a prenumelor este situația ilustrată prin existența umană a soției naratorului, Ales, a cărei existență este evocată prin ideea inexistenței, întrucât aceasta este moartă[36]. Raportarea la aceasta se face în momente cheie aducând în atenția cititorului nostalgii legate de anumite momente ale copilăriei și ale perioadei în care au trăit împreună. Ipostaza cuplului este deseori deschisă de raportarea la tabloul cu cele două linii intersectate care-l întoarce în casa veche unde-și vizitează ipostaza cuplului așezat la masă: „[...] *acolo obișnuiesc eu să stau, și pe scaunul de lângă ședea Ales, era scaunul ei*[...][37]*"*. Folosirea verbului la indicativ prezent *obișnuiesc* și cea la conjunctiv prezent *să stau* concurată de imperfectul verbului *ședea* susține ideea ***acum-atunci*** stare ce caracterizează existența lui Asle și care explică situația liminală în care acesta se află. Ipostaza cuplului este declanșată și de anumite locuri pe care Asle naratorul le observă în drumul său către casă; popasul într-un refugiu și zărirea unui loc de joacă cu doi îndrăgostiți[38] readuce în prezent un întreg scenariu al primelor întâlniri, o povestea e cunoașterii și intercunoașterii și un joc al zicerii[39] în care cei doi îndrăgostiți par a se zice unul altuia pentru a se putea zice lor înșeși. Raportarea la ipostaza masculin-feminin e necesară pentru a explica dedublarea Asle-naratorul-prezent și Asle naratorul-trecut. În cea de-a doua călătorie înspre Bjorgvin, Asle-naratorul-prezent zărește ipostaza unui cuplu de îndrăgostiți care se bucură de prima ninsoare a anului construind doi îngeri în zăpada. Întregul eveniment este conturat în perspectivă obiectivă, fără intervenții care să sugereze emoții și sentimente, reprezentând așadar un fel de portretizare a realității pe care Asle încercă să o rupă de o posibilă vedenie a proprie-i experiențe. Confuzia este eliminată prin autosugestie, însă prezența paltonului negru pe care-l purta tânărul din experiența la care asistă este același cu al lui și cu al bărbatului pe care l-a văzut în prima parte a zilei când aparent era toamnă: „[...] *acum sunt sută la sută sigur că am văzut ce am văzut, nu mai e doar ceva ce mi s-a năzărit în vis sau o închipuire* [...] *nici cum stăteau întinși în groapa cu*

[34] Fosse, Jon, *op. cit.*, 106.
[35] Poate fi considerată o altă granulație a textului.
[36] Existența acesteia traversează întreaga carte prin reîntoarcerea în trecut și retrăirea prin trăire a unor experiențe ce au rolul de a lămuri existența cuplului; de asemenea, aceste retrăiri trădează și suspensia liminală romantică în care Asle-naratorul pare a fi rămas blocat în prezent.
[37] Fosse, Jon, *op. cit.*, 20.
[38] Cei doi îndrăgostii par a fi, de fapt, avataruri ale lui din tinerețe, mai ales dacă se iau în considerare prezența articolelor vestimentare: „[...] *într-un palton negru și cu fular* [...] *o privește cum stă în legăn și are o geantă de piele maro* [...]" (Fosse, Jon, *op. cit.*, 28).
[39] „*Ne-ar putea vedea cineva zice el/E aproape bezna zice ea/Haide, zice ea*"

*nisip sub paltonul lung și negru pe care el îl poartă acum, îmi zic, și un astfel de palton am și eu pe mine chiar acum, mă gândesc și recad într-o picoteală fără gânduri* [...].”[40]

Elementul central[41] care străbate magistral existența personajului narator, volumul I și, de fapt, întreaga septologie este dublul construit prin existența lui Asle-celălalt – existența ce pare a fi o una identică atât prin nume, cât și prin cea a artistului pictor. Evocarea primordială a acestuia, la nivelul discursului narativ, se realizează după aceleași rigori ca în incipitul romanului[42]: prezentul verbului „*îl văd”* și gerunziile „[...] *stând pe canapea și tremurând*[43][...]”. Se poate observa intrarea în narațiunea obiectivă ori de câte ori este surprins celălalt Asle cu toate rigorile acesteia. Folosirea perspectivei obiective marcată prin mărcile lexico-gramaticale specifice: [...] *tot corpul îi tremură și Asle își dorește să-l lase tremuratul odată și-și amintește că ieri seară a adormit direct pe canapea fără să mai aibă puterea să se ridice* [44][...]” este distorsionată de folosirea unor adverbe precum „*acum „*[...] *acum trebuie să se oprească din tremurat*[45][...]” respectiv „[...] *acum zace doar privind în gol*[46] [...]” care dă impresia că naratorul subiectiv trăiește în aceeași realitate povestită (timp și spațiu) cu naratorul obiectiv care prezintă ipostaza lui Asle-celălalt. Informațiile ce par a fi neconforme cu o perspectivă narativă obiectivă ce sparge o perspectivă narativă subiectivă sunt delimitate de multiplele uzanțe ale verbelor dicendi folosite în construcție reflexivă „[...] *trebuie să bea puțină tărie ca să nu mai tremure așa rău, își zice* [47][...]” respectiv „[...]*să urce la loc și nici să ajungă la mal, își zice că trebuie să se scoale*[48][...]”. În alte alternări obiectiv-subiectiv perspectiva narativă obiectivă este întreruptă de verb dicendi în construcție reflexivă la persoana I „[...] *e camera lui, camera lui Asle, doar atât, îmi zic, și totul în cameră e la locul lui*.”[49] Aici naratorul subiectiv nu mai este întrerupt de gânduri care lasă să debuteze narațiunea obiectivă, ci narațiunea obiectivă este întreruptă de narațiunea subiectivă care pare a fi menită să constate aspecte ce definesc existența lui Asle – celălalt.[50]

Apariția lui Asle celălalt este declanșată de fiecare dată de câte un aspect ce definește prezentul sau trecutul lui Asle – naratorul și, mai ales, de gândul de a-l ajuta ce revine perpetuu în drumul său spre casa din Dylgja. Gândul sosirii în casa cea veche din Dylgja, declanșează amintirea soției, Ales, a căreia conștientizare evocă gândul înfierii unui câine care să-l ajute să-și aline singurătatea. Gândul legat de înfierea unui animal îi aduce aminte de câinele lui Asle – celălalt care avea deja un patruped. Câinele trezește astfel gândul de a-l ajuta pe Asle să se salveze „[...]*să-l ajut să iasă din el însuși*[...]”[51]. Printr-o astfel de trăire marcată de o suită de gânduri în gânduri, Asle – naratorul trăiește o triplare temporală în care se amestecă prezentul, trecutul și un viitor posibil în care se proiectează o realitate prezentă. Trăirea prezentă este marcată prin verbele la indicativ-prezent *vreau,* respectiv *sunt tare obosit,* trecutul este marcat prin folosirea verbelor la perfectul-compus și redau de fapt acțiunile trăite în ziua respectivă în Bjorgvin*: „am cumpărat pânză de la magazinul de*

[40] Fosse, Jon, *op. cit.*, p. 132
[41] Reprezintă granulația centrală a volumului, mai ales la nivelul folosirii perspective narative.
[42] Când era surprinsă posibila dedublare a lui Asle care se percepea admirându-și tabloul.
[43] Fosse, Jon, *op. cit.*, p. 15.
[44] Idem, *ibidem,* p. 15.
[45] Idem, *ibidem,* p. 15.
[46] Idem, *ibidem,* p. 15.
[47] Folosirea verbelor dicendi este specifică narațiunii obiective sau secvențelor dialogate însă, în construcție reflexivă, dă impresia că naratorul subiectiv, devenit narator obiectiv, este martor la evenimentele ce prezintă de aceasta dată tremuratul și starea de sevraj a lui Asle – celălalt. Nenumăratele detalii legate de starea interioară a lui Asle – celălalt ridică semne de întrebare asupra dublului ca un altul, înclinând balanța către un același Asle într-o altă perioadă a existenței.
[48] Fosse, Jon, *op. cit.*, p. 15.
[49] Idem, *ibidem,* p. 18.
[50] În acest punct este prezentată imagina atelierului lui Asle – celălalt.
[51] Fosse, Jon, *op. cit.*, p. 25.

*bricolaj [...] am mai cumpărat și multă mâncare*. [...] "[52]. Trecutul și prezentul sunt întrerupte de folosirea verbului la mai mult-ca-perfectul *cumpănisem* ce deschide proiecția, izvorâtă din intenția de a rămâne în oraș pentru a merge la slujbă, unei acțiunii viitoare „[...]*o să vin până oraș duminica viitoare* [...] *și atunci o să-l pot vizita și pe Asle*. Proiecția în viitor deschide la rându-i o serie[53] de acțiuni viitoare marcate prin forma verbală nepersonală la gerunziu ce alternează cu acțiuni prezente.: „[...] *Îmi zic și imediat mi-l închipui pe Brage stând în dreptul ușii și așteptând să iasă și îl văd ridicându-se și mergând încet spre canapea și sărind apoi pe canapea și lăsându-se în poala lui Asle și așteptând acolo, iar* ***acum[54]*** *și câinele tremură, iar Asle nu e în stare să se miște*[...]". Revizitarea permanentă a tabloului cu cele două linii declanșează, de multe ori, diferite intruziuni narative și introspecții prin care Asle-naratorul se vizitează și revizitează sau pare că îl vizitează printr-o supradimensiune omniscientă pe Asle-celălalt. Imaginea crucii deschide percepția asupra condiției lui Asle-celălalt care este surprins în neputința cauzată de o aparentă stare de sevraj ce dă curs unor alte serii de neputințe legate de ridicarea mâinii, rostirea cuvintelor, ieșirea pe mare, plimbarea nerealizată a câinelui ce vor culmina cu aneantizarea: „[...] *singurul gând care-i ocupă mintea e acela că va dispărea, că se va aneantiza* [...]".[55]

Jocul lumină-întuneric[56] ar putea reprezenta un alt nivel, simbolic de această dată, al dublului, întrucât prezența luminii traversează întreg volumul întâi. Lumina este de fapt ghidajul și marca specifica fiecărui tablou al lui Asle-naratorul fiind vizibilă doar în întuneric: „[...] *cel mai ușor mod de a face lumina să iasă în evidență e să faci totul cât mai întunecat, cât mai negru cu putință, cu cât sunt mai întunecate culorile, cu atât strălucesc mai tare[*...]".[57]lumina este pentru Asle-naratorul și un simbol al prezenței lui Dumnezeu și al răzbaterii în viața de zi cu zi:" [...] *toată viața mea, cel puțin, lumina s-a zărit când a fost cel mai întuneric, atunci a începutul întunericul să lumineze* [...]".[58] În alte circumstanță, Asle-naratorul vorbește despre lumină ca fiind un simbol al lui Dumnezeu ce luptă întru izbăvire, mai ales prin rugăciune: „[...] *iar aceste ore de liniște[59] totală se metamorfozează și devin lumina din tablourile mele, lumina care se ivește în întuneric, care devine întuneric luminos*[...]".[60] De asemenea este percepută și ca un simbol al marilor suferințe, al marilor dureri fapt ce explică nevoie de a picta lumină în întuneric ce devine întuneric luminos: „[...] *această lumină cel mai adesea e strâns legată de ceva dureros, de durere, de suferință* [...]".[61]. Astfel, lumina va mântui cumpărătorul[62], așa cum Dumnezeu l-a mântuit pe Asle-naratorul, respectiv așa cum lumina l-a eliberat pe Asle prin transpunerea ei în tablou. Jocul lumină-întuneric ar putea avea ca sursă primordială existența lui Ales ce devine astfel un simbol al luminii în întunericul existențial al lui Asle-naratorul: „[...] *una care revine mereu și mereu este cea cu fața lui Ales în ploaie, în întuneric, ploaia care curge peste fața suferindă, dar în toată durerea, în toată suferința se găsește lumina ei, lumina cea neagră* [...]".[63]

---

[52] Idem, *ibidem,* p. 25

[53] Aceasta serie de acțiuni este menită să liniștească atacul de panică – suspensia existențială – legată de gândul de a-i oferi ajutor lui Asle-celălalt.

[54] Folosirea adverbelor de timp (*acum*) întărește raportarea la prezentul ce surprinde existența lui Asle-celălalt așa cum este percepută și aparent povestită de Asle naratorul care devine narator obiectiv.

[55] Fosse, Jon, *op. cit.*, p. 101.

[56] Granulație de ordin simbolic.

[57] Fosse, Jon, *op. cit.*, p. 97.

[58] Idem, *ibidem,* p. 98

[59] Liniștea este indusă de momentul în care-și analizează felul de a fi și încheie prin rugăciune.

[60] Fosse, Jon, *op. cit,* p. 215

[61] Idem, *ibidem,* p. 216

[62] A picta devine pentru Asle un fel de izbăvire și eliberare pe care și-o câștiga prin faptul că oferă cumpărăturilor mântuire, explicându-și astfel, probabil, crezul artistic și relația cu Dumnezeu.

[63] Fosse, Jon, *op. cit,* p. 221.

Dedublarea este marcată și în momentele de vorbire cu sine care sunt declanșate de aspecte al lumii exterioare în care pare a se dedubla la infinit și, cumva, progresiv. Trăind aceste experiențe, Asle-naratorul pare a nu mai fi într-o situație liminală, întrucât se autodefinește și reflectă asupra relației cu Dumnezeu. O altă experiență a unei posibile dedublări este cea în care se găsește, fără explicație, oprit într-un refugiu, în intenția rostirii unei rugăciuni prin care se raportează la cei care se consideră creștini reflectând asupra rolului botezului[64] în mântuirea copiilor: „[...] *e o prostie să crezi că botezul e o condiție a mântuiri, e pur și simplu trasă de păr* [...]”[65].

Trăirea întru-Dumnezeire și statusul omului credincios sunt explicate și prin momentele în care, cuprins de mici atacuri de panică[66] (deduse, deci nu povestite) Asle-naratorul invocă puterea rugăciunii: „[...] *trag aer în piept și zic în mine Kyrie și expir încet și zic eleison și respir din locul cel mai adânc din mine, mă chinui să respir din adâncurile mele și trag aer adânc în piept și zicând în mine Christe și expir încet și zic eleison și încerc să respir doar din locul acela cel mai adânc din mine, din imaginea care se află acolo și despre care nu pot spune nimic* [...]*”*[67]. Un alt moment ce-i declanșează autodefinirea este atmosfera de toamnă în care pare a surprinde un cuplu de îndrăgostiți într-un loc de joacă. Imaginea statică a acestora îl determină să se explice în ceea ce privește modul în care realitatea înconjurătoare devine artă, iar arta devine la rândul ei un mijloc prin care se poate elibera de prea plinul existențial: „[...] *Cred că de aceea am devenit pictor, fiindcă am toate imaginile astea în mine, atât de multe, că mă dor, mă chinuie când apar și dispar aproape ca niște fantasme și, în tot felul de momente, și nu pot scăpa de ele nicicum, tot ce pot să fac e să pictez* [...]”[68].

Pentru Asle, dublul se regăsește până și-n ipostaza lui Dumnezeu. Dumnezeul răzbunării din Vechiul Testament a murit odată cu venirea lui Hristos care anunță existența unui Dumnezeu al iubirii și al oamenilor: „[...] *Dumnezeu nu mai este dumnezeul răzbunării, ci cel al iubirii al iertării* [...]”. Dedublarea ce pare să producă scindare în firul narațiunii (trecerea de la narațiunea subiectivă la cea obiectivă pentru a se povesti pe sine prin negare) pentru a se povesti marchează de fapt o scindare a timpului ce dă naștere unei narațiuni obiective intercalată celei subiective ce surprinde experiențe din trecut aduse în prezent prin care naratorul permite subtil cititorului să pătrundă în felul de a povesti ajutându-l să înțeleagă tempoul narațiunii. Astfel, reîntors în trecut, dar nu prin introspecția specifică romanului subiectiv, Asle-naratorul își mărturisește pe-ascuns, prin folosirea narațiunii obiective, expe**rienţa pierderii bunicilor, moartea marcanta a unui băiețel și, poate cea mai relevantă experiență, cea în care Spânul pare să-l exploateze sexual**.

Dublul, ce se croiește în jurul lui Asle-naratorul, fie prin raportare la dublul existențial Asle-celălalt, fie prin legătura masculin-feminin cu Ales sau ipostaza instinctual-tipologică umană marcată prin personajul lui Åsleik sau dedublarea ce marchează reîntoarcerea în trecut, reprezintă de fapt o nevoie primordială ce stă la baza firescului existențial asigurându-i chiar existența completă însăși. Ca existență însingurată aflată într-o suspensie existențială, Asle-naratorul caută să se caute, iar când această căutare nu reușește să descopere intervine nevoia de dublu și/sau dedublare care are menirea să umple golurile existențiale și poate chiar

---

[64] În monologul legat de botez, Asle evidenția des un botez al oamenilor „[...] *în ei înșiși* [...]” (Fosse, Jon, *op.cit.,*
p. 23) ce ar putea sugera ideea dedublării sinelui în mântuirea interioară prin împăcarea cu sine sau reîntoarcerea la sine întru împăcare – botezul devine un mijloc de regăsirea a Divinității și a propriului eu.

[65] Fosse, Jon, *op. cit.,* p. 21.

[66] Atacul de panică poate fi considerat o situație de suspensie existențială ce trădează o experiență trecută nerezolvată pe care acesta încercă să o ascundă sau să o evite (mai ales prin faptul că declară că „ [...]*nu pot spune nimic* [...])

[67] Fosse, Jon, *op. cit,* p. 34

[68] Fosse, Jon, *op. cit*., p. 233.

să rezolve blocajul existențial. Însuși naratorul meditează asupra ideii dublului prin raportarea permanentă la ideea lumină-întuneric, unde lumina, și mai ales lumina întunecată sau întunericul luminos reprezintă de fapt valoarea existențială întrucât ceea ce e esență este partea nevăzută a văzutului. Cu alte cuvinte, adevăratul triumf al existenței, probabil salvarea, este, de fapt, ceea ce nu se vede din ceea ce se vede, prezentul trecut al prezentului și trecutul trăit al prezentului și chiar umanul născut din inuman[69]: „[...] *fiindcă în ceea ce moare există un rest invizibil care nu moare, iar în ceea ce putrezește există un rest invizibil care nu putrezește, lumea largă e atât bună, cât și rea, frumoasă și urâtă, dar în toate, chiar și în opusul lor, bunătatea, iubirea, chiar și Dumnezeu se află, invizibil acolo, fiindcă Dumnezeu nu există el pur și simplu este și străbate tot ce există*, [...]”.[70]

**BIBLIOGRAPHY**


1. BAL, MIEKE, *Naratologia, Introducere în teoria narațiunii* (ed. a II-a), trad. Sorin Pârvu, Iași, Editura Institutului European, 2008.
2. FOSSE, JON, *Numele celălalt, septologie I-II,* trad.Ovio Olaru, București, Editura Pandora M, 2022.
3. LINTEVELT, JAAP, *Încercare de tipologie narativă – Punctul de vedere – Teorie și analiză*, trad. Angela Martin, București, Editura Univers, 1994.
4. LLOSA, MARIO VARGAS, *Scrisori către un tânăr romancier*, trad. Mihai Cantunari, București, Editura Humanitas Fiction, 2024.
5. LYOTARD, JEAN-FRANCOIS, *Fenomenologia*, trad. Horia Gănescu, București, Editura Humantias, 1997.
6. LYOTARD, JEAN-FRANCOIS, *Inumanul*, trad. Ciprian Mihali, Cluj-Napoca, Editura Idea Design&Print, 2002.
7. RICARDOU, JEAN, *Noi probleme ale romanului*, trad. Liana Atanasiu, Vlad Atanasiu, București, Editura Univers, 1988.
8. SARTRE, JEAN-PAUL, *Existență și adevăr*, trad. Giuliano Sfichi, Iași, Editura Polirom, 2000.


[69] Asle-naratorul, pentru a fi complet, pentru a se salva, are nevoie să fie și rău, și întunecat, și viciu, și credință și iubire și, cum nu are puterea să fie toate, se dedublează prin raportarea la dublul construit prin alte existențe.
[70] Fosse, Jon, *op. cit,* p. 341-345.

# *THE HUTSULS, TODAY- STARTING POINT OF A NECESSARY ETNOGRAPHIC RESEARCH*

**Constantin-Andrei Pătrăucean**
**PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava**

*Abstract: The need for a research on the Hutsuls from Bucovina is underlined by the risk of losing the intangible cultural heritage of the Hutsuls in the face of contemporary pressures. In addition, studying a sometimes marginalized ethnic community contributes to the understanding and appreciation of cultural diversity, promoting respect and tolerance between different ethnic groups. This work not only enriches academic knowledge, but also provides useful perspectives for cultural and social policies to support the preservation and valorization of the cultural heritage of the Hutsuls.*

*Keywords: Hutsuls, Bukovina, minority, research, anthropology.*

În contextul globalizării și al schimbărilor socio-culturale accelerate, importanța studierii comunităților etnice distincte devine tot mai evidentă. Huțulii, un grup etnic cu rădăcini adânci în regiunile montane ale Carpaților, reprezintă un exemplu remarcabil de păstrare a tradițiilor și identității într-o lume în continuă transformare. Această lucrare își propune să exploreze prezentul și trecutul huțulilor, analizând modul în care tradițiile și identitatea lor se manifestă și evoluează în zilele noastre.

Huțulii sunt cunoscuți pentru cultura lor distinctivă, care include elemente unice de artizanat, muzică, dans, obiceiuri și credințe religioase. Izolarea geografică a contribuit la conservarea acestor tradiții, însă, în același timp, a determinat și o serie de provocări legate de integrarea în societatea modernă. Studiul de față se concentrează pe înțelegerea modului în care huțulii navighează între menținerea identității culturale și adaptarea la noile realități folclorice, sociale și economice.

În acest sens, existența populației huțule reprezintă un punct de pornire al unei cercetări etnografice necesare, realizând demersul nostru pe mai multe coordonate. Pe baza documentelor istorice și tradițiilor orale, se consideră că huțulii sunt o populație de origine est-slavă, care a migrat în zona Bucovinei începând cu secolele XV-XVI, stabilindu-se astfel în regiunile montane, unde au găsit un spațiu prielnic pentru activitățile lor de bază: păstoritul și prelucrarea lemnului. În comparație cu populațiile din zonele joase, huțulii au preferat să trăiască pe vârfurile munților, datorită izolării oferite de peisajul montan, care le permitea să păstreze mai bine tradițiile și modul de viață autonom. Treptat, în fața invaziilor și schimbărilor politice din regiune, huțulii au căutat adesea refugiu în zone greu accesibile, unde puteau să se apere mai ușor și să fie mai independenți față de autoritățile statale.

În ceea ce privește originea populației huțule, acesta este un subiect intens discutat de cercetători, întrucât lipsa unor documente istorice face ca specialiștii să emită multe teorii, unele dintre acestea contradictorii. În general, populația huțulă este considerată ca fiind un grup etnic de origine slavă, dar care are diverse influențe, atât culturale, cât și lingvistice. Cea mai larg acceptată teorie este că huțulii sunt de origine slavă, fiind un grup minoritar care s-a format prin amestecul diverselor triburi slave, inclusiv ucraineni și polonezi. „Limba huțulă" este un dialect al limbii ucrainene, cu influențe din polonă, română și alte limbi slave.

Mugur Andronic, în studiul dedicat minorității huțule din Bucovina, îi numește pe aceștia „o adevărată enigmă a etnologiei”[1], din cauza originii și identității lor etnice complexe și controversate. Lipsa unor dovezi clare privind originea lor precisă, amestecul cultural cu vecinii și izolarea lor geografică în zonele montane au făcut dificilă o clasificare clară din punct de vedere etnologic. Această ambiguitate și diversitate a surselor despre trecutul lor îi transformă pe huțuli într-o „enigmă” pentru cercetători.

O primă coordonată poate fi reprezentată de identitatea culturală unică a acestora. Modul de viață al huțulilor este influențat de o combinație de factori istorici, geografici și culturali. Ei au tradiții, obiceiuri, o cultură orală specifică, meșteșuguri care nu se regăsesc în rândul altor grupuri etnice din regiune. O altă coordonată are în vedere folclorul și limbajul, aducând în discuție în același timp adaptarea la mediu montan. Dialectul huțul este un amestec de elemente ucrainene și românești, cu influențe din limbile vecine. Studiul limbii și al folclorului lor poate oferi perspective asupra modului în care interacțiunile între diferite grupuri etnice influențează evoluția culturală. Tradițiile lor agricole, pastorale și meșteșugărești sunt strâns legate de mediul montan în care trăiesc.

Analiza modului în care huțulii își gestionează resursele naturale și își adaptează practicile la condițiile geografice poate fi valoroasă pentru înțelegerea relației omului cu mediul. Nu este de neglijat nici coordonata riturilor și a religiei, întrucât practicile religioase ale huțulilor, inclusiv tradițiile și credințe, sunt o parte integrantă a identității lor culturale. Studierea acestor aspecte poate dezvălui modul în care spiritualitatea și tradițiile au contribuit la coeziunea socială și la transmiterea identității culturale.

Necesitatea unei astfel de cercetări este subliniată de riscul pierderii patrimoniului cultural imaterial al huțulilor în fața presiunilor contemporane. În plus, studierea unei comunități etnice, uneori marginalizate, contribuie la înțelegerea și aprecierea diversității culturale, promovând respectul și toleranța între diferite grupuri etnice. Această lucrare nu doar că îmbogățește cunoașterea academică, dar oferă și perspective utile pentru politici culturale și sociale care să sprijine conservarea și valorizarea patrimoniului cultural al huțulilor.

Originalitatea demersului constă, în primul rând, în însăși abordarea etnofolclorică a culturii huțule din Bucovina, o minoritate etnică adesea ignorată sau tratată superficial în studiile etnologice și antropologice. Prin această cercetare, aducem o contribuție semnificativă la literatura de specialitate, oferind o analiză detaliată și bine documentată a tradițiilor etnofolclorice specifice acestei comunități. Studiul poate stimula interesul publicului larg, dar și al autorităților culturale și academice, pentru conservarea și promovarea tradițiilor locale. În plus, poate genera inițiative de revitalizare culturală și turistică în regiunile locuite de huțuli.

Importanța demersului nostru are la bază câteva motivații care vor face posibilă îndeplinirea scopului cercetării. Astfel, putem sublinia o motivație academică, o motivație socio-culturală și, în fine, o motivație personală. Așa cum am precizat deja, cercetarea noastră este o oportunitate unică de a aduce o contribuție originală la cunoașterea științifică, realizând acest lucru printr-o abordare interdisciplinară.

În ceea ce privește motivația socio-culturală, putem afirmă că documentarea și promovarea tradițiilor huțule devin esențiale pentru menținerea diversității culturale în contextul globalizării. De asemenea, motivația noastră contribuie la dialogul intercultural, prin evidențierea valorilor și tradițiilor huțule. Aceste aspecte sunt completate de o motivație personală și suplimentară care derivă din legăturile pe care cercetătorul le are cu comunitatea

[1] Mugur Andronic (redactor), *Huțulii, o minoritate din Bucovina*, Societatea Culturală „Ștefan cel Mare” Bucovina și Fundația pentru dezvoltarea societății civile, Suceava, 1998.

huțulă, studierea culturii huțulilor devenind, astfel, o călătorie de redescoperire a rădăcinilor familiale sau locale care contribuie la construirea unei identități personale.

Veritabila artă huțulă a încondeierii ouălor, legendele și superstițiile despre solomonari sau Muma Pădurii, baltagul purtat pe vremuri doar de bărbații înstăriți, broderiile huțule care ies în evidență prin coloritul excesiv, arta muzicală sau folclorul literar sunt doar câteva dintre caracteristicile acestei populații care pot trezi interesul cercetătorului, pus în fața unui vast teren de cercetare, neexploatat încă atât cât ar fi necesar.

Rezultatele cercetării noastre au potențialul de a influența politicile culturale și educaționale, promovând includerea tradițiilor huțulilor în programele educative și în inițiativele de dezvoltare regională. De asemenea, studiul poate servi ca model pentru cercetări similare în alte comunități etnice din România și din lume. Huțulii rămân un exemplu de coexistență multiculturală în regiune, trăind în vecinătatea altor grupuri etnice. Aceasta permite o explorare a dinamicilor interculturale și a modului în care identitățile etnice sunt menținute sau transformate în contextul interacțiunilor culturale.

Bucovina, o regiune istorică situată la intersecția dintre Europa Centrală și de Est, este cunoscută pentru mozaicul său etnic și cultural. De-a lungul istoriei, această regiune a fost martora unei coabitări unice între diverse grupuri etnice, inclusiv români, ucraineni, germani, evrei, polonezi, ruși lipoveni și huțuli. Această diversitate a fost reflectată nu doar în viața cotidiană, dar și în dinamismul folcloric, care a servit ca un liant cultural între comunități. Studierea coabitării multiculturale și a folclorului din Bucovina oferă perspective valoroase asupra modului în care identitățile etnice se pot îmbina și se pot transforma într-un spațiu comun de interacțiune culturală.

Conștientizarea omogenității etnice din Bucovina a reprezentat o condiție indispensabilă pentru înțelegerea culturii specifice minorităților. Odată cu ocupația habsburgică, regiunea Bucovinei s-a transformat într-un spațiu multicultural unde fiecare etnie a dorit, cu timpul, să își exprime identitatea culturală, conviețuind pe baza unor valori prin intermediul cărora s-a realizat, în fine, un adevărat *cult al alterității*. Pe parcursul secolului XIX, coexistau români majoritari, ucraineni concentrați în nord, germani colonizați în zonele urbane și rurale, evrei predominând în centrele comerciale, comunități de polonezi și lipoveni, precum și huțuli ascunși pe crestele înalte ale munților. Această diversitate a fost accentuată de politica austro-ungară de a păstra un echilibru între diferitele grupuri etnice pentru a preveni conflictele și a încuraja o formă de coabitare pașnică. După Primul Război Mondial, Bucovina a devenit parte a României Mari, iar schimbările politice au avut impact asupra demografiei și asupra relațiilor interetnice. În timpul regimului sovietic și al celui comunist din România, politicile de stat au modelat și ele în mod semnificativ relațiile interetnice, ducând la migrații forțate și schimbări demografice care au afectat țesutul multicultural al regiunii.

În Bucovina, ca și în alte regiuni ale Imperiului Austro-Ungar, recensămintele erau esențiale pentru administrarea și planificarea regională. Primele recensăminte în Bucovina au fost realizate în cadrul sistemului administrativ al Imperiului Austro-Ungar și aveau scopul de a colecta informații detaliate despre populație, structura socială și economică a regiunii. Radu Grigorovici prezintă în lucrarea sa despre primele descrieri demografice ale Bucovinei tabelul localităților din Bucovina, conform observațiilor realizate de generalul Gabriel Splény von Mihaldy (1775). În timpul mandatului său, generalul a fost implicat în gestionarea relațiilor cu diversele grupuri etnice și religioase din Bucovina. Acest aspect a fost crucial în contextul diversității etnice și religioase a regiunii, iar abordarea sa a influențat stabilitatea și coeziunea socială. Recensămintele au relevat o diversitate etnică și religioasă semnificativă în Bucovina, cu populații de români, germani, ucraineni (ruteni), evrei și alte grupuri. Tabelul conținea localitățile situate în Districtul Imperial Regal al Bucovinei, locuitorii fiind împărțiți în: „nobili mari, mijlocii şi mici, popi, ţărani, personal administrativ-judecătoresc, negustori,

armeni, evrei, ţigani nomazi, precum şi al mănăstirilor de bărbaţi şi femei."[2] Cu toate acestea, lista lui Spleny nu îi consemnează pe ruteni (huțulii și ucrainenii), despre care Radu Grigorovici susține că trăiau într-un număr semnificativ în Câmpulungul Rusesc. Rutenii și huțulii nu erau recunoscuți oficial ca grup etnic distinct în cadrul Imperiului Habsburgic. Aceștia erau adesea considerați o ramură a românilor sau a altor grupuri slave din zonă. Datorită acestei perspective, ei nu au fost menționați separat în recensământ, iar regiunile izolate și mai puțin accesibile poate au făcut mai dificilă includerea lor în recensământ, în special dacă numărul lor era mic și dispersat, cercetătorul întrebându-se însă: „Dar de ce să negăm că imigraţia rutenilor din Galiţia a avut loc cu îngăduinţa autorităţilor austriece, când ele au îngăduit-o, ba au şi dorit-o pe cea a românilor din Transilvania şi din Moldova?"[3]

Mai târziu, istoricul Nicolae Ciachir consemnează, discutând situația Bucovinei de la 1930, că existau locașuri de cult, atât aparținând românilor, cât și ucrainenilor, germanilor, polonezilor sau evreilor: „Nu trebuie să uităm că, în orașe, românii trăiau alături de celelalte naționalități; existau și sate mixte, mai ales româno – rutene, dar și căsătorii mixte."[4]Coabitarea în Bucovina a fost caracterizată de relații complexe între grupurile etnice, bazate pe atât cooperare cât și competiție. În viața cotidiană, aceste relații se manifestau prin căsătorii mixte, parteneriate comerciale și participarea comună la evenimente sociale și religioase. În ciuda diferențelor etnice și religioase, au existat numeroase exemple de conviețuire pașnică și de sprijin reciproc. Iată structura etnică a populației din Bucovina, la recensământul din 1930, datele ilustrând o coabitare multiculturală semnificativă.

Putem observa că românii reprezintă 44,5% din populația totală a Bucovinei, cu un număr de 379.691 de persoane. În școli, românii constituie 60,81% din numărul total de elevi (65.607 elevi). Acest procent este semnificativ mai mare decât ponderea lor în populația generală, ceea ce sugerează că românii aveau o prezență mai mare în educație, poate datorită unor politici educaționale favorabile sau a unor rate mai mari de înscriere la școală.

Ucrainenii și huțulii formează 29,14% din populație, totalizând 248.567 de persoane. Cu toate acestea, doar 11,16% dintre elevi sunt ucraineni și huțuli (12.039 elevi), un procent considerabil mai mic decât ponderea lor în populație. Această diferență ar putea reflecta bariere lingvistice, socio-economice sau acces limitat la educație pentru comunitatea ucraineană. Faptul că românii, polonezii și germanii aveau o reprezentare proporțională sau mai mare în educație, în timp ce ucrainenii și huțulii erau subreprezentați, ar putea sugera diferențe culturale, economice sau politice în accesul și participarea la educație.[5]

Din perspectivă istorică, populația huțulă a fost influențată de diverse imperii și contexte politice de-a lungul timpului, fiecare lăsându-și amprenta asupra acestei comunități: Principatul Moldovei, Imperiul Habsburgic, Regatul României și Uniunea Sovietică. Cu toate acestea, indiferent de stăpânirea sub care s-au aflat, huțulii au rămas adesea retrași, trăind într-o izolare geografică ce le-a fost favorabilă, contribuind astfel, în mod aparent intenționat, la o anumită necunoaștere a istoriei lor — aspect care a generat multe controverse printre specialiști. Scriitorul Emanoil Bucuța, pasionat de folclor, în timpul călătoriilor sale prin satele huțule, descrie nu doar frumusețea acestor locuri, ci și spiritul de libertate și nesupunere al huțulilor, care persistă până în zilele noastre: „Huțulului îi place locul deschis și cerul lângă el. Îngrămădirile de gospodării în sate și cătune par nefirești și prin ordin administrativ."[6]

---

[2] Radu Grigorovici, *Bucovina în primele descrieri geografice, istorice, economice și demografice*, ediție bilingvă, prefață de D. Vatamaniuc, Editura Academiei Române, București, 1998, p. 235.
[3] *Ibidem*, p. 230.
[4] Nicolae Ciachir, *Din istoria Bucovinei*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1993, p. 115.
[5] Ștefan Purici, *Aspecte ale problemei minorităţior naţionale în Bucovina istorică între anii 1918 şi 1940 (I)*, în *Analele Bucovinei*, IV, 1, Bucureşti, 1997, p. 131-144.
[6] Emanoil Bucuța, *La huțuli*, în *Boabe de grâu*, Editura Monitorul Oficial, București, 1933. p. 360.

Când discutăm despre cultura populară a huțulilor, este esențial să înțelegem de la bun început specificul acestei comunități și să abordăm cercetarea având ca premisă faptul că izolarea lor geografică a condus la un mod de viață distinct, diferit, de exemplu, de cel al românilor. Totuși, procesul de modernizare a societății îi afectează inevitabil, iar industrializarea excesivă ajunge uneori și în cele mai retrase zone, chiar dacă vorbim despre un mediu rural de munte. În 1933, Emanoil Bucuța consemna declarațiile unui preot întâlnit în călătoriile sale, care sublinia izolarea totală a huțulilor de pe Valea Ceremușului, percepuți ca o comunitate abandonată de restul civilizației, disprețuită de alte grupuri etnice, în special de români. Cu toate acestea, zonele greu accesibile încă există și astăzi, iar drumurile nu facilitează întotdeauna accesul celor din exterior.

Cultura huțulă este caracterizată printr-o serie de trăsături distincte, precum limba (un dialect ucrainean cu influențe slave arhaice), obiceiurile și portul tradițional. Limbajul huțul este nu doar un mijloc de comunicare, ci și un element identitar care îi deosebește pe huțuli de alte grupuri etnice din regiune. De asemenea, tradițiile lor includ ritualuri și obiceiuri legate de marile sărbători religioase, care sunt sărbătorite într-un mod specific, păstrându-se o serie de practici arhaice transmise din generație în generație. Mediul natural al Bucovinei, caracterizat de munți, păduri și terenuri abrupte, a jucat un rol crucial în formarea și dezvoltarea culturii huțulilor. Viața în regiunile montane a influențat semnificativ stilul de viață al acestora, determinându-i să adopte activități economice adaptate condițiilor locale, cum ar fi păstoritul, prelucrarea lemnului și agricultura de subzistență.

Caracteristicile lor culturale unice, obiceiurile și tradițiile, precum și adaptabilitatea lor în fața schimbărilor sociale și politice le-au permis să își păstreze identitatea de-a lungul secolelor. În fața provocărilor modernizării și globalizării, huțulii continuă să fie un exemplu de reziliență culturală, menținându-și tradițiile vii și relevante pentru comunitatea lor, aspecte pe care le vom dezvolta pe parcursul întregii cercetări.

## BIBLIOGRAPHY


1. Andronic, Mugur (redactor), *Huțulii, o minoritate din Bucovina*, Societatea Culturală „Ștefan cel Mare" Bucovina și Fundația pentru dezvoltarea societății civile, Suceava, 1998.
2. Bucuța, Emanoil, *La huțuli*, în *Boabe de grâu*, Editura Monitorul Oficial, București, 1933.
3. Ciachir, Nicolae, *Din istoria Bucovinei*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1993.
4. Grigorovici, Radu, *Bucovina în primele descrieri geografice, istorice, economice și demografice*, ediție bilingvă, prefață de D. Vatamaniuc, Editura Academiei Române, București, 1998.
5. Purici, Ștefan, *Aspecte ale problemei minorităţior naţionale în Bucovina istorică între anii 1918 și 1940 (I)*, în *Analele Bucovinei*, IV, 1, Bucureşti, 1997.

# *LUCIAN BLAGA'S DRAMATURGY, A FERTILE REALM FOR THEATRICAL PRODUCTIONS*

**Roxana-Maria Sînescu**
**PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava**

*Abstract: The aim of this paper is to examine the validity of Lucian Blaga's plays on stage, through the prism of contemporary directing practice. We have used the descriptive research (online resources and bibliography resources) but also the experimental research, in collaboration with Cătălin Ştefan Mîndru, actor at the Municipal Theatre Matei Vișniec Suceava. We have concluded that contemporary directing practice do not endanger the life of Lucian Blaga's plays on stage. On the contrary: these texts represent a fertile realm for innovative theatrical productions.*

*Keywords: Blaga, dramaturgy, staging, present interest.*

Alegerea prezentei teme de cercetare, al cărei scop este de a demonstra că dramaturgia lui Lucian Blaga constituie un sol fertil pentru construcţii scenice, își are resortul într-o mărturisire relativ recentă a omului de teatru Cosmin Pleșa, pe care acesta o face în cadrul discuţiei cu Elena Dulgheru: „Cred cu tărie că Blaga scrie pentru regizori ai timpului ce va să vie" (Dulgheru: 2018, p.178) La o concluzie similară ajunge Doina Modola, în amplul și minuţiosul său studiu realizat din perspectivă teatrologică. În cele trei volume (2017a, 2017b, 1999) cercetătoarea relevă elementele care conferă textelor blagiene potenţial scenic, aducând în atenţie și exemple de exploatări regizorale ale acestora. Consideraţiile teatrologului ne-au stimulat, la rândul lor, să evaluăm dramaturgia lui Blaga dintr-un alt unghi decât cel literar.

Astfel, ne-am preocupat în primul rând să identificăm locul miturilor pe scena românească actuală, având în vedere că teatrul blagian conţine elemente mitologice. Cel de-al doilea obiectiv al studiului nostru a fost să determinăm măsura în care regizorii români s-au aplecat, în ultimii ani, asupra textelor dramatice ale lui Lucian Blaga. Totodată, ne-am propus să identificăm noi argumente în sprijinul ideii că dramaturgia acestuia are un siaj puternic și tentant în raport cu modul actual de a construi spectacole/realităţi scenice. În ceea ce privește metodele de cercetare, atingerea primelor două obiective a presupus investigaţia în mediul online. Am vizat înregistrări integrale sau parţiale ale unor producţii teatrale care au valorificat scrieri dramatice cu caracter mitic, interviuri (publicate sau televizate) cu regizorii spectacolelor în cauză, precum și cronici asupra acestora din urmă. Îndeplinirea ultimului obiectiv a implicat, pe de o parte, investigaţia în literatura de specialitate, pentru a putea desprinde tendinţele scenice actuale, prin prisma cărora să cântărim potenţialul textelor dramatice blagiene. De asemenea, ne-am servit de experimentul teatral realizat, la rugămintea noastră și pentru cercetarea noastră doctorală, de către actorul Cătălin Ştefan Mândru, de la Teatrul Municipal „Matei Vișniec" din Suceava. Printre textele selectate pentru interpretare se regăsesc fragmente din *Zamolxe* și din *Meșterul Manole*, de Lucian Blaga.

1.*Locul miturilor pe scena actuală*

Pentru a vedea dacă miturile se regăsesc încă printre sursele de inspiraţie ale creatorilor de spectacole, am investigat repertoriile propuse în ultimii 20 de ani de teatrele din România, aplecându-ne și asupra mediului teatral independent. Am identificat pe această cale cel puţin 25 de producţii scenice care s-au fundamentat pe diferite înfăţișări ale miturilor: cristalizări ale acestora în tragedia greacă, reformulări sub condeiul unor scriitori

contemporani sau fuziunea celor două forme. Am constatat totodată că două dintre piesele de teatru scrise de Lucian Blaga – *Meșterul Manole*, respectiv *Tulburarea apelor* – au fost valorificate scenic.

Un caz aparte îl constituie spectacolul *Efectul Manole* (Iași, 2022) ale carui linii generale sunt dezvăluite de către regizorul însuși, în emisiunea *Scena,* moderată de C. Ciobotari și difuzată pe 19 noiembrie 2022. Astfel, Octavian Jighirgiu indică drept sursă de inspiraţie balada populară *Monastirea Argeşului* și descrie produsul scenic drept un experiment teatral a cărui miză a constituit-o probarea actualităţii mitului jertfei pentru creaţie. Perspectiva, dezvăluie regizorul, e una insolită – cea a pruncului nenăscut, spectacolul armonizează jocul actoricesc, componenta tehnologică și elemente ale tradiţiei rurale, iar Jighirgiu a fost interesat de măsura în care publicul găsește în povestea veche un corespondent al modului său de a trăi, al agitaţiei sale cotidiene, omul de teatru ridicând un semn de întrebare și asupra modului în care mitul a fost analizat până în prezent.

Nu ne-am limitat la inventarierea unor produse scenice, ci am considerat importantă și motivaţia regizorilor de a se apleca asupra miturilor. Din aceste plăsmuiri care învelesc sensuri profunde, Silviu Purcărete, de exemplu, își revendică o cheie înspre sine, concepţia vechilor greci cum că omul e parte dintr-un întreg, intrând în rezonanţă și cu dimensiunea invizibilă a acestuia, părându-i-se întemeiată. Mărturisirea cu pricina este preluată de Maria Constantinescu din cartea Ludmilei Patlanjoglu – *TNC Purcărete / Boroghină. Pelerini în marele teatru al lumii,* ICR, 2024*,* și citată în articolul din *România Literară*: „Experienţa mă face să cred în ideea antică după care artistul nu este decât mesagerul unei inspiraţii exterioare... A fi artist înseamnă că în tine poate să răsune mai pregnant sau mai puţin pregnant vocea unui murmur general; oricum ceva care se primește" (Constantinescu: 2024). Într-un alt context (Andronescu: 2014) regizorul și-a justificat revizitarea anticului *Oedip* prin faptul că mitul îi permite crearea unui anumit tip de imagini scenice, de care se recunoaște atașat.

Din interviul acordat Simonei Chiţan, aflăm că M. Măniuţiu consideră miturile drept faruri ale lumii noastre, un rezervor comun de repere spirituale, de care însă umanitatea pare sa se îndepărteze dramatic. Montarea tragediilor grecești traduce această îngrijorare profundă a regizorului faţă de intrarea în derivă prin degradarea miturilor, „spaima (...) că se sting lumile în care eu am crezut"( Chiţan: 2011 ). Astfel, deși lista spectacolelor despre care amintim mai sus nu este exhaustivă, ne permite să afirmăm că în peisajul scenic actual miturile circulă discret, dar nu în haine ponosite.

2.*Locul teatrului mitic blagian pe scena actuală*

Am identificat trei producţii scenice fundamentate pe scrieri dramatice blagiene cu elemente mitice:

a)*Manole*, regia Cosmin Pleșa, T.N. Timișoara, 2011;

b) *Meșterul Manole*, regia Andrei Măjeri, T.N.Cluj, 2018;

c) *Tulburarea apelor*, regia Cosmin Pleșa, premiera la Centrul Cultural „Lucian Blaga" din Sebes, 2018.

Interviurile acordate de regizori în diverse emisiuni sau publicaţii ne-au permis să reconstituim cheia în care textele au fost exploatate scenic. Despre primul dintre cele trei spectacole, informaţii esenţiale am desprins din articolul Roxanei Deaconescu (2011), dar mai ales din emisiunea *Înapoi la argument* (24 oct. 2020) în care H.R. Patapievici i-a avut ca invitaţi pe Cosmin Pleșa și pe Dorli Blaga. Astfel, *Manole*, spectacol realizat in memoriam, la 50 de ani de la moartea lui Lucian Blaga, și pe care regizorul însuși l-a descris drept „profund duhovnicesc", a avut în centru ideea de jertfă, prin Mira, care preia o parte din replicile meșterului, înălţându-se odată cu zidul bisericii. Decorul s-a dorit minimalist, numărul meșterilor a fost redus la 4, dar regizorul a inserat un personaj creaţie proprie. Artistul Gheorghe Zamfir a încarnat metafora scenică a Timpului, rolul său fiind acela de a produce

din nai sunete care să transmită stările sufleteşti ale lui Manole. Dispunerea spectatorilor în cerc a fost metoda prin care regizorul a apropiat spectatorul contemporan de povestea impersonală, sugerand astfel că „Suntem toţi Manole!” .

Din interviul acordat Eugeniei Sarvari, postat pe pagina T.N. Cluj-Napoca, rezultă limpede că și A.Măjeri consideră piesa *Meşterul Manole* drept „un text valabil, care merită revizitat”. Pentru a putea afla cheia regizorală a spectacolului conceput de Măjeri ne-am documentat din mai multe surse (Epingeac:2018, Şerbănescu:2018, Morariu: 2020, site-ul T.N. Cluj-Napoca, blogul personal al tânărului creator, emisiunea *Scena*, difuzată la data de 21 mai 2022 și în care moderatorul l-a avut ca invitat pe regizor ). Sintetic, Măjeri și-a propus, cu această ocazie, o întreţesere de dimensiuni: poetic, accente contemporane, religios, laic și folcloric. Scenariul este unul propriu, mizând pe un minimalism conceptual și pe tehnica contrastului. Regizorul extrage liniile generale ale piesei, păstrând inclusiv ideea alianţei unor forţe care îl prind pe Manole în menghină, însă reduce considerabil numărul personajelor prevăzute în text și introduce patru noi: Umbra lui Manole, Arhanghelul, Amfitrionul (dublu al Mirei) și Doamna lui Vodă. Inspirate din textele filosofice blagiene, din *Cântarea Cântărilor*, din estetica ortodoxă și din *Cartea Roșie* a lui Jung, costumele stilizate, imprimate digital, au halou semantic, trădând adâncimile personajelor, dualitatea angelic-demonic.

Despre spectacolul *Tulburarea apelor*, în viziunea lui Cosmin Pleșa, informaţii relevante am identificat în interviul consemnat de Elena Dulgheru (2018) și în cronica semnată de Matei Mircioane (2018). Din aceste resurse am reţinut că regizorul și-a propus o lectură „dramatică-teologică”, pe care Dorli Blaga a recunoscut-o ca fiind în spiritul dramaturgului. Tot din mărturisirile lui Pleșa reiese că a reușit să introducă în spectacol elemente comune ale spaţiului mioritic asupra cărora Blaga a și filosofat: timpul, spaţiul, sunetul și lumina. Am vizionat noi înșine înregistrarea spectacolului, disponibilă online, și am constatat că, fidel, în linii mari textului, Pleșa a inserat în coloana sonoră două rugăciuni, a estompat senzualitatea și rebeliunea Nonei și a creat două personaje simbol: Timpul, metaforizat scenic cu ajutorul lui Grigore Leșe (timpul și sunetul lui – voce, caval și toacă) și dansatoarea cu rol de alter ego al Nonei. Inspirată ni s-a părut urcarea actorilor pe scenă direct din sală, ieșirea făcându-se tot prin spaţiul rezervat spectatorilor, scopul fiind din nou potenţarea impresiei de participare la acţiune, și putem afirma că modul în care Pleșa împacă arhaicul, etnicul și modernul este unul rafinat.

3. *Teatrul lui Blaga, o partitură incitantă pentru praxisul regizoral*

În vastul teren al actualităţii teatrale, am ales ca prim jalon câteva dintre studiile eruditului George Banu. Subtil analist al fenomenului teatral european, dar și călăuză în templul Thaliei, Banu așterne cu generozitate ampla sa privire asupra tendinţelor majore ale ultimului sfert de secol XX, apropiind adesea obiectivul de spectacole notabile. Relevant pentru realitatea teatrală a momentului este, în opinia noastră, și volumul *Fereastră către digital. Teatrul și noile tehnologii*, coordonat de Oltiţa Cântec, la rândul ei specialist în domeniu. Resurse deosebit de utile ne-au fost și dialogurile cu diverși oameni de teatru conduse abil de Călin Ciobotari, realizator al emisiunii *Scena*.

În ceea ce privește nivelul tematic, am arătat deja convingerea unor regizori cum că esenţa umană este imuabilă, așadar ne putem raporta în continuare la mit. Pe de altă parte, în dialogul cu Andrei Măjeri (*Scena*, mai 2022), Călin Ciobotari remarcă faptul că “filosofiile minţii au explodat în Occident”. Mitul și inconștientul uman, două dintre liniile de interes care definesc teatrul actual, se regăsesc, constatăm noi, și în dramaturgia lui Blaga. Ne vom opri însă doar asupra dramelor *Ivanca* și *Daria*, căci acestea pot fi citite fiecare în ambele chei indicate mai sus.

Publicată în 1925 și valorificată scenic doar de către doi regizori, așa cum rezultă din cercetarea Doinei Modola (2017a: 218-232), *Ivanca* poate fi interpretată și dinspre mitul

metempsihozei, dar și dinspre cel modern "al sângelui". Protagonistul, tânărul Luca, e scindat între porniri contradictorii, investirea în artă, instinctul erotic și imboldul de a ucide. Prin pictarea arhanghelilor și prin existenţa sa retrasă, Luca încearcă să-și ţină în frâu instinctele, ducând o "zilnică, îndârjită, mută, neîncetată luptă cu sine" (Blaga, 1984a: 302) pe care frumoasa Ivanca o accentuează, încercând să-l seducă. În ochii Tatălui, comportamentul tânărului trece drept sminteală, iar Luca însuși i se prezintă Ivancăi drept descendent al unei preotese de ţară "sănătoase și nebune" (*Ibidem*: 340) care purta în permanenţă arma asupra ei. Dar mai multe elemente orientează cititorul către o atmosferă mitică: solemnitatea poetică a replicii cu care se deschide piesa, orologiul, al cărui ritm îl irită mereu pe Luca și care e un laitmotiv al textului, decorul cu aer de chilie, apariţia îndrăzneaţă și misterioasă a Ivancăi, avertismentele servitoarei, ignorate de Luca deși el însuși are presimţirea unui eveniment nefast. Derutante sunt și replicile personajelor: "Ceasornicul are o soartă", "Nu trebuia să vii. Un blestem s-ar fi putut ocoli" (*Ibidem*, 317-318). Dar cel mai derutant este tabloul II, în care zece bărbaţi îmbrăcaţi aidoma lui Luca și cu fizionomie identică apar în camera tânărului, ca ieșiţi din pământ. Aceleași personaje se se afirmă drept multiplicări ale unei idei, de-a lungul mai multor secole, "variante ale aceluiași cântec" (*Ibidem*: 321) și totodată ca latenţe reprimate: "De mult tot dăm târcoale sângelui tău. De ce ne-ai ţinut sub zăvor, nepoate? (…) Toţi suntem tineri. Arendași ai plăcerilor, să jucăm, că suntem tineri!" (*Ibidem*: 322). Se încinge o horă grotească, în jurul Ivancăi și al reacţiilor impudice ale acesteia, strămoţii pierzându-și dinţii sau risipindu-și oasele. Luca e convins că a visat, dar curmarea scenei odată cu ivirea zorilor și cântatul cocoșului îi conferă acesteia un caracter ambiguu, între fantastic și oniric. Deșănţarea continuă însă în planul real, unde Ivanca și Tatăl, expresii ale trăirii dionisiace, lasă atracţia reciprocă să se manifeste. Criza prelungită a protagonistului atinge paroxismul, căci cunoscând natura instinctuală a Tatălui, anticipase apropierea celor doi. Pierzându-și cumpătul, tânărul ia revolverul cu intenţia de a ucide, dar intervenţia prietenului-confident îi va deturna ţinta, glonţul nimerind doar orologiul. Gestul e oricum perceput de pictor ca eliberator, echivalent cu triumful asupra propriilor demoni. Dar exaltarea e o neverosimilă vindecare, în fapt tot un dezechilibru. Stridenţa rămâne, între incipit și final singurul care diferă fiind tonul.

Imaginea corespunzătoare Dariei, al cărei nume se regăsește și în titlul piesei, este tot o balanţă fragilă și de la început dereglată. Traumele copilăriei i-au impregnat spaţiul interior, iar Daria percepe tristeţea ca pe o boală cu tărie de soartă. Convingerea că în sânge îi "mocnesc catastrofe" (Blaga, 1984a:173) se traduce și prin teama ei de a ieși neînsoţită din casă. Autoclaustrarea e dublată de captivitatea într-o căsnicie fadă, în care Daria văzuse doar scăparea din primul nucleu familial. Aceasta se îndrăgostește de Loga, un tânăr aflat la începutul carierei de scriitor, pe care îl cunoaște în contextul unei scurte vecinătăţi (șapte zile). Intimitatea lor progresează repede, dar Loga acţionează mai curând ca un cuceritor pragmatic, nerenunţând la prudenţă, în ciuda declaraţiilor de iubire pe care și el le face, în timp ce Daria, exaltată, își mărturisește impudic tămăduirea miraculoasă. Îl idealizează pe Loga, în care își vede salvatorul, asemuindu-l cu Sfântul Gheorghe, în timp ce avertismentele fratelui sunt ignorate. Daria își reclamă dreptul la fericire și la libertate în raport cu normele sociale: "De altfel, acum nu-mi mai pasă de nimic. Acum sunt sănătoasă. Acum nu mai vreau decât să iubesc și să fiu iubită" (*Ibidem*:195) O ceartă cu prietena ei o aruncă în ghearele unui gând obsesiv – perspectiva părăsirii de către Loga – iar Daria îi comunică abrupt sotului dorinţa de a divorţa, Dacă până atunci Filip trecuse cu vederea triunghiul amoros, punând totul pe seama labilităţii soţiei, cearta conjugală are drept consecinţă decizia lui de a o încuia pe Daria în casă, pentru a salva aparenţele sociale. Ea devine obiectul asupra căruia Filip își afirmă posesia, iar la rândul său acesta din urmă devine obiectul urii Dariei. Protagonista acţionează nesăbuit, constrângându-și copilul să-i fie complice întru menţinerea relaţiei extraconjugale. Strivit psihic de imoralitatea mamei, de remușcarea faţă de tată, pe care simte

că-l trădează, dar şi de umilinţa resimţită în faţa respingerii lui Loga, Puiu se sinucide. Același act îl va comite Daria, imediat ce află că tânărul scriitor urmează să plece din oraș. Şi în această piesă personajele denunţă o fatalitate interioară, greutatea fiindu-i sporită de tabuurile sociale. Chiar Loga e cel care presimte moartea Dariei: "Numește această putere cum vrei, numește-o blestem sau lăuntrică lege, numește-o balaur. Bieţi oameni – ne zbatem între balaur și regulile lumii, și ieșim măcinaţi" (*Ibidem*:253). Dar se insinuează și ideea de *fatum*, prin desenul lui Puiu, premonitoriu pentru catastrofa finală.

Însă temele, care, așa cum am văzut, se înscriu în actualitate, nu constituie singurul argument în favoarea vieţii scenice a celor două drame. Dincolo de faptul că invită la reflecţie, textele sunt intense, iar în dramaturgia lui Blaga gravitatea nu se însoţește cu ariditatea. Încăperile teatrului său nu sunt niciodată monocrome, accentele de culoare fiind și cele care plasează aceste scrieri sub semnul paradoxului.

Deși ultimii ani, îndeosebi cei pandemici, au dus la o transformare de paradigmă pe toate palierele artei teatrale, accentul nu cade pe cel tematic. Teatrul a fost și este un discurs care are ca miez umanul, absenţa acestuia înregistrându-se doar cu titlu de experiment. În volumul coloectiv coordonat de O.Cântec, Mirella Patureau descrie, în acest sens, spectacolul lui R.Castelluci, un "balet cinetic" în care inclusiv formele și ritmurile au fost dirijate de un dispozitiv electronic (Cântec, 2021: 19). Centrul de greutate îl constituie avântul tehnologiei și integrarea acesteia în procesul de transcriere scenică a intenţiilor regizorale. Din resursele bibliografice menţionate la începutul celei de-a treia secţiuni a lucrării noastre (Banu, 2023, 2021a, 2021b, 2018a, 2018b; Buruiană, 2019; Cântec, 2021) se desprinde net ideea că zona vizualităţii s-a îmbogăţit considerabil. Astfel, au devenit frecvente scenografia parţial sau exclusiv virtuală (scene-imagini, în cadrul cărora actorii pot evolua) proiecţiile video prin care se dilată câmpul scenic, se creează spaţii suprareale, se recreează acţiuni sau se obiectivează idei care altfel nu ar fi putut fi materializate, împrumuturile din jocurile video, hologramele sau designul de lumini. Desigur, există pericolul hipertehnologizării, al utilizării imaginii și luminilor doar ca elemente estetice sau ca discurs paralel cu spectacolul propriu-zis. Folosite însă cu pricepere, noile tehnologii pot pune în valoare actorii, acţiunile, gestica și mimica acestora. Graţie ecranului supradimensionat, putem percepe "fizionomia tragică", subliniază George Banu (2021a:163), detalii, nuanţe. Mai mult, pot fi absorbite organic în spectacol, pentru a realiza corelaţii de sens, halouri metaforice.

Dramaturgia lui Blaga constituie un prilej excelent de hibridare a artei cu noile tehnologii, astfel încât acestea din urmă să fie subsumate spectacolului, să constituie un adevărat "sprijin poetic" (Banu, 2023: 112) contribuind la crearea/ potenţarea sensului și a emoţiei. Desfășurarea acţiunii pe două planuri (individual și colectiv) în piese precum *Zamolxe*, *Meșterul Manole*, *Tulburarea apelor*, *Avram Iancu*, *Cruciada copiilor*, precum și absenţa unităţii de loc justifică din plin alternarea spaţiului configurat concret cu unul mediat de tehnologia modernă sau augmentarea realităţii scenice prin proiecţii filmice. Iar configurarea spaţiului scenic ca metaforă a celui lăuntric, așa cum se impune în cazul pieselor *Daria* și *Ivanca*, își află în designul de lumini un instrument valoros. Date fiind oscilaţiile puternice ale stărilor emoţionale, pornirile contradictorii, latenţele violente, lumina modulată artistic nu poate fi un artificiu vizual lipsit de noimă. Dimpotrivă: aceasta, susţine G.Banu, "fixează atenţia asupra fiinţei și a raporturilor sale cu ea însăși" (2018a:.600). În plus, *Zamolxe*, *Ivanca* și *Înviere* presupun jonglarea cu planurile real și suprareal, în scene precum apariţia vedeniilor în peșteră, dansul strămoșilor, momentul prevestitor al ciumei și jocul acesteia. Astfel că imaginile de sinteză, hologramele, proiecţiile video și designul de lumini ar constitui lejer parte din concept, fără riscul de a vulgariza spectacolul.

În teatru, manipularea sunetului cunoaște și ea noi paliere. Din articolul Oanei Cristea Grigorescu (Cântec, 2021: 85-87) aflăm că tehnica permite modelarea virtuală a vocii, obţinerea unor sunete prin sinteză artificială, amplificarea puterii expresive a vocii actorilor,

accentuarea unor detalii (șoptit, oftat, înghiţit) pe care spectatorul riscă să le rateze, dacă se află la distanţă mare de scenă. *Meșterul Manole* se pretează și din acest punct de vedere la înzestrare din partea regizorilor și a designerilor de sunete. "Vaierul" Mirei și cântecul din zid, percepute, pe diferite intensităţi, doar de Manole și de Găman, puterile care îl muncesc pe Meșter, zbuciumul lui Găman sunt câteva argumente în acest sens. Și *Ivanca*, prin scena în care strămoșii invadează camera (sau conștiinţa) lui Luca, părând imaginea sa multiplicată, constituie o provocare pe partea creaţiei de sunete.

Extinderea universului sonor nu putea fi trecută cu vederea nici de G.Banu. Acesta exemplifică (2018a: 590-594) mai multe moduri prin care muzica și textul dramaturgului intră în alianţă. Cea dintâi poate constitui un intensificator al actelor sau al rezonanţei cuvintelor, un amplificator de tensiuni și de sensuri, o extensie a Logosului sau chiar un substitut al său. În opinia noastră, drama *Înviere* e special croită pentru o astfel de îngemănare. D.Modola (2017a: 313-315) s-a aplecat și asupra acestui text, relevând că a fost de la început gândit ca libret al unei opere muzicale sau ca scenariu pentru balet. Din cercetarea Doinei Modola rezultă că piesa este un mister medieval având ca sursă de inspiraţie balada populară *Voichiţa*, precum și faptul că Blaga consideră acest text o expresie esenţializată a vieţii rurale românești, așezate parcă în calea dezastrelor. Parcurgând noi înșine textul, putem releva că acest mister al morţii și al învierii are ca fundal pandemia de ciumă din Europa sec. XIV-XVI precum și faptul că se articulează din patru noduri: nunta Voichiţei, catastrofa, revenirea tinerei la casa părintească și moartea, particularitatea textului constând nu în reunirea unor antagonisme (tragic-caricatural, fantastic-metafizic) ci în redarea ideilor și atitudinilor spiritului prin pantomimă. Cu excepţia Voichiţei, personajele sunt denumite generic: Mama, Cei trei fraţi, Cei patru prieteni, Plugarul, Faurul, Porcarul, Feciorul Frumos, Bogătanul, Păcală, Idiotul. Ca ritm, *Înviere* este cea mai abruptă dramă a lui Blaga, scriitorul traducându-și intenţia printr-un vocabular scenic ce stă sub semnul strictei necesităţi. Mama Voichiţei este singurul personaj căruia dramaturgul îi atribuie câteva replici (trei la număr) textul așteptând, mai mult ca oricare altul, să fie căptușit cu fond sonor.

În tabloul orientărilor actuale, G.Banu (2018b: 149) include și dorinţa de abolire a graniţelor, în sensul deschiderii către orice tip de discurs, așadar dincolo de cel dramatic. Specialistul constată că, dintre discursurile care nu au fost concepute pentru scenă, cel epic este mai tentant pentru regizori. Experienţa noastră recentă, ca spectator de teatru, ne-a arătat însă că și poezia se regăsește ca aluat scenic, spectacolul *Ierbar*, în regia lui Radu Afrim, având ca temelie *Cartea plantelor și animalelor*, un volum de versuri semnat de Simona Popescu. Din aceste informaţii și constătări desprindem ideea eterogenităţii materialului teatral și a colajului ca mod de valorificare a textelor din punct de vedere regizoral-actoricesc. O concluzie la care orice consumator constant de teatru a ajuns deja este aceea că scena însăși se redefinește, numărul spectacolelor jucat în spaţii neconvenţionale fiind în creștere.

4.*Descrierea experimentului teatral*

Lucrarea de faţă reprezintă un afluent al cercetării noastre doctorale, a cărei temă este *Poezia ca anticameră a teatrului în spaţiul cultural românesc al secolului XX*. Dramaturgia lui Blaga constituie așadar punctul comun al celor două paliere, iar dorinţa de a verifica noi înșine dacă aceasta mai poate furniza substanţă pentru producţiile teatrale, ţinând cont de tendinţele actuale, are astfel o dublă motivaţie. Dincolo de investigaţia în mediul online și de parcurgerea unei bibliografii de specialitate, curiozitatea s-a materializat într-un experiment teatral pe care, la rugămintea noastră și pentru cercetarea noastră, actorul Cătălin Mîndru, de la Teatrul Municipal "Matei Vișniec" din Suceava, l-a realizat în luna martie 2024, filmarea și montajul video fiind realizate de către Mihai Nistor, artist vizual, angajat al aceluiași teatru.

Resursele umane și materiale nu ne-ar fi permis să valorificăm integral una dintre scrierile dramatice ale lui Blaga, astfel că am avut încă de la început în vedere structura de tip colaj. În locul unui ax narativ, am identificat un numitor comun poeziei și teatrului blagian:

eul hipertrofiat, aspirând către dezmărginire, către osmoza cu elementele cosmice, sau fiind îmboldit de demonul Creaţiei. În funcţie de acest eu supradimensionat, am selectat următoarele texte: *Vreau să joc*, *Daţi-mi un trup, voi munţilor*, *Veniţi după mine, tovarăşi!*, câteva fragmente din *Zamolxe* și *Meșterul Manole*, iar la final, poezia *Către cititori*. Deși nu a existat propriu-zis un fir narativ, ordinea în care actorul intepretează textele (cu discrete dislocări de versuri sau fraze) creează aparenţa unui întreg, cu următoarele puncte nodale: eul excedat de impulsuri vitale cere o întrupare cosmică, dar se desparte de peștera lui pentru a înfăptui un act creator (întemeierea unei credinţe sau zidirea unei biserici). Jertfa în numele creaţiei, pedeapsă și blestem, îl pustiește. Logosul însuși îi pare acum lipsit de substanţă, astfel că alege tăcerea și întoarcerea privirii dinspre tot ce e lumesc: "Lăsaţi-mă să umblu mut printre voi, / Să vă ies în cale cu ochii închiși". Impresia de itinerar jalonat e potenţată de interpretarea în mișcare, într-un cadru natural din împrejurimile Sucevei.

Substanţa mitică nu este nici ea alterată, insinuându-se prin intermediul fixării obiectivului pe o răscruce de drumuri sau prin discrete efecte vizuale, care implică tot elemente din cadrul natural. Fondul sonor contribuie și el pe de o parte la crearea atmosferei de mister, iar de cealaltă parte, la sugestia frământărilor lăuntrice. Poezia *Către cititori*, în cazul nostru cu rol de epilog, este interpretată în spaţiul teatrului "Matei Vișniec", un cadru metalic ce se zărește în spatele actorului trimiţând la fel de discret la ideea de cruce a destinului.

5.*Concluzii*

Dramaturgia lui Lucian Blaga a trezit interesul regizorilor prin faptul că, multidimensională fiind, stimulează integrarea unor sensuri noi. Nici Cosmin Pleșa, nici A. Măjeri, cei doi oameni de teatru care au valorificat dramele *Meșterul Manole* și *Tulburarea apelor*, nu au făcut simple montări de text. De altfel, am demonstrat atât prin analiza pe texte, cât și prin experimentul teatral pe care l-am coordonat noi înșine, că scrierile dramatice ale lui Blaga solicită creativitatea artistică a regizorului/actorului, precum și creativitatea pe palierul noilor tehnologii. Arta teatrului e definită de o permanentă căutare, scena are deja o nouă textură și s-a democratizat prin spaţii neconvenţionale, dar scrierile dramatice ale lui Blaga au suficiente argumente să rămână în picioare și să fie temelia unor producţii spectaculare insolite.

## BIBLIOGRAPHY


I.Opere

Blaga, 1984a: Lucian Blaga, *Teatru,* vol I, București, Minerva.

Blaga, 1984b: Lucian Blaga, *Teatru*, vol II, București, Minerva.

II.Lucrări de specialitate

Banu, 2023: George Banu, *Privirea de aproape*, Iași, Junimea.

Banu, 2021a: George Banu, *Viaţă și teatru pe scena lumii*, Iași, Polirom.

Banu, 2021b: George Banu, *Teatru și spiritul vremii*, Iași, Junimea.

Banu, 2018a: George Banu, *Pagini alese, vol. 1: Eseuri*, București, Nemira.

Banu, 2018b: George Banu, *Pagini alese, vol. 3: Mărturii,* București, Nemira.

Cântec, 2021: Oltiţa Cântec (coord.), *Fereastră către digital. Teatrul și noile tehnologii*, Iași, Junimea.

Modola, 2017a: Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul. Jocurile dramei*, București, Anima.

Modola, 2017b: Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul. Riscurile avangardei,* București, Anima.

Modola, 1999: Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul. Insurgentul. Memorii. Publicistică. Eseuri*, București, Anima.

III.Articole, cronici de spectacole și interviuri, în periodice/ online:

Andronescu, 2014: Monica Andronescu (intervievator). Silviu Purcărete: "«Oidip» nu a fost gândit ca un spectacol popular", rev. *Yorik.ro*, nr. 456, 13.05.2014. disponibil la adresa https://yorick.ro/silviu-purcarete-oidip-nu-a-fost-gandit-ca-un-spectacol-popular/ și consultat la data de 2 iunie 2024.

Buruiană, 2019: Gianina Buruiană (intervievator). Oltiţa Cântec: „Orice festival trebuie să fie o sărbătoare a artelor spectacolului", în *Apostolul*, nr. 225, octombrie 2019, disponibil pe https://www.slineamt.ro/apostolul/arte-si-meseriii/orice-festival-trebuie-sa-fie-o-sarbatoare-a-artelor-spectacolului/ și consultat la data de 11 iunie 2024.

Chiţan, 2011: Simona Chiţan (intervievator). Mihai Măniuţiu: „Miturile mor sub ochii noștri", în *adevărul.ro*. 17.07.2011, disponibil pe https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/maniutiu-miturile-mor-sub-ochii-nostri-842179.html și consultat la data de 28 mai 2024.

Constantinescu, 2024: Marina Constantinescu: „Silviu Purcărete. Autoportret", *România Literară* nr.23-24/ 2024, disponibil la adresa https://romanialiterara.com/2024/06/silviu-purcarete-autoportret/ și consultat la data de 8.07.2024.

Deaconescu, 2011: Roxana Deaconescu: „O trupă de artiști din Timișoara, apreciată de Teatrul Taganka din Moscova. Pentru piesa «Manole», timișorenii s-au întors acasă cu trofeul «Cavalerul de Argint»", *Opinia Timişoarei.ro*, 17 noiembrie 2011, disponibil la https://www.opiniatimisoarei.ro/trupa-de-teatru-din-timisoara-apreciata-de-teatrul-taganka-din-moscova-pentru-piesa-manole-timisorenii-s-au-intors-acasa-cu-trofeul-cavalerul-de-ar și consultat la data de 20 iunie 2024.

Dulgheru, 2018: Elena Dulgheru, „«Tulburarea apelor» la Sebeș, o punere în scenă pe măsura și în spiritul lui Blaga", interviu cu regizorul Cosmin Pleșa, publicat în revista *Convorbiri literare*, nr. 7 (iul. 2018). p. 176-178.

Epingeac, 2018: Alina Epingeac, „«Meșterul Manole»- Doctor Jekyll sau Mister Hyde?", în reviststa Y*orik.ro*, nr. 424, 16. 10. 2018, disponibil la https://yorick.ro/mesterul-manole-doctor-jekyll-sau-mister-hyde/ și consultat la data de 14 iunie 2024.

Măjeri, Andrei: prezentarea spectacolului *Meșterul Manole*, pe https://www.teatrulnationalcluj.ro/piesa-697/mesterul-manole/ , consultat la data de 15 iunie 2024.

Măjeri, Andrei: mărturisire pe blogul personal https://www.andreimajeri.com/shows/mesterul-manole, consultat la data de 20 iunie 2024.

Mircioane, 2018: Matei Mircioane, „«Tulburarea apelor», un spectacol tulburător, la Festivalul „Lucian Blaga", Sebeș, 2018", în ziarul *Argument*, 14 mai 2018, disponibil la adresa https://www.argument-cs.ro/vechi2/content/tulburarea-apelor-un-spectacol-tulburator-la și consultat la data de 20 iunie 2024.

Morariu, 2020: Mircea Morariu, „O parte de «Meșterul Manole»", *Revista Amfiteatru*, nr. 39, 27 mai 2020.

Sarvari, Eugenia: „Meșterul Manole în haină nouă", interviu cu A.Măjeri și Lucian Broscăţean, postat pe pagina T.N. Cluj-Napoca, la adresa https://www.teatrulnationalcluj.ro/eveniment-451/mesterul-manole-in-haina-noua/ și consultat la data de 12 iunie 2024.

Șerbănescu, 2018: Gina Șerbănescu, „Meșterul Manole, o geometrie sacrificială", *Dilema veche*, iulie 2018, secţiunea Dileme on-line, disponibilă la adresa https://dilemaveche.ro/sectiune/dileme-on-line/mesterul-manole-o-geometrie-sacrificiala-624941.html și consultată la data de 10 iunie 2024.

IV.Emisiuni TV

*Înapoi la argument*, moderator – H.R. Patapievici, invitaţi – Cosmin Pleșa și Dorli Blaga, TVR Cultural, 24 oct. 2020, episod disponibil la adresa https://www.youtube.com/watch?v=Pyk_iw8yB2o și vizionat la data de 21 iunie 2024.

„Andrei Măjeri.Profil de regizor", *Scena*, moderator - Călin Ciobotari, invitat – Andrei Măjeri, Apollonia TV, 21 mai 2022, vizionată pe https://www.youtube.com/watch?v=OgXi9FgayFk, la data de 30 iunie 2024.

„Efectul Manole sau reinterpretarea tradiţiei", *Scena*, moderator - Călin Ciobotari, invitat – Octavian Jighirgiu, noiembrie 2022.

V. *Lucian Blaga. Poezia ca anticameră a teatrului*, experiment teatral realizat, la rugămintea noastră și pentru cercetarea noastră doctorală, de actorul Cătălin Ştefan Mîndru, Teatrul Municipal „Matei Vișniec" Suceava, martie 2024. Filmare și montaj – Mihai Nistor.

# *IOAN GROȘAN - THE EMBLEM OF HUMOR FROM THE COMMUNIST PERIOD*

**Anamaria-Valentina Ungur**
**PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare**

*Abstract: The purpose of this document is to highlight the distinctive features of humor and investigating its forms of existence in literature as well as treating its liberating function but also corrections within a totalitarian space dominated by oppressive practices, censorship and dogma. The content se focuses on the three major nonlinguistic theories of humor—superiority theory, liberation theory, and the theory of incongruity with perfect focus on exploring the socio-political climate of totalitarian Romania.*
*Emphasizing the incongruous nature of humor used in the literature of the authors Ioan Groșan and Ion Băieșu, cof result of an ideology based on a forced reunion of opposites, make it possible to treat short prose atthe way they manage to highlight certain social typologies and incongruous behavioral practices.*

*Keywords: humor, totalitarianism, novel, prose*

Etapa bine-cunoscută a literaturii noastre recente, postmodernismul, a oferit o portiţă de scăpare în faţa greutăţilor suferite din pricina regimului politic din Romania.

Am ales să evidenţiez în documentul de faţă pe de o parte cauzele şi în special efectele unui regim totalitar atât asupra existenţei oamenilor, cât şi a modalitaţilor mesteşugite ale acestora să facă faţă; pe de altă parte, am urmărit îndeaproape influenţele curentului postmodernist, curent ce daca în anii ’80 era abia “tânăr’, după anii 2000 începe să se închege şi să se canonizeze.

Dintre numeroasele talente ce s-au remarcat în cadrul postmodernismului mi-am propus să utilizez proza scriitorului Ioan Groşan, întrucat am observat că într-o anumită măsură se încadrează în noul canon al postmodernismului şi implicit în optzecism, dar şi depăşeşte această mişcare, aducand o mult-aşteptată inovaţie literaturii române.

De-a lungul timpului, tema umorului a fost dezbătută de foarte mulți cercetători în scopul obținerii unei definiții transcendente, suficient de clare și de cuprinzătoare cât să surprindă complexitatea acestui fenomen. Particularitățile sociale ale fiecărei epoci au rezervat însă un alt destin umorului care nu beneficiază până astăzi de o singură definiție general-valabilă, ci de o suită de accepțiuni racordate la cadre temporale distincte. Pe parcurs, o simplă definiție s-a dovedit a fi insuficientă pentru înțelegerea acestei noțiuni și fiecare progres științific, tehnologic, medical, aflat într-o concordanță naturală cu evoluția socială a determinat apariția mai multor forme de abordare ale acestei categorii.

Direcțiile preocupate de investigarea umorului variază de la determinismul sociologic până la manifestări psihanalitice, analize lingvistice și pragmatice sau funcții subversive în literatură, declanșate de configurația politică a unui stat. Observațiile de care a beneficiat acest concept se răsfrâng atât asupra sensului pe care îl deține într-o societate, asupra capacității sale sau a inabilității de a genera emoție sau catharsis asemeni tragediei, asupra centrului său de comandă din psihicul uman, asupra funcțiilor sale corective sau educative, în fine, asupra existenței sale literare ca tic nervos formulat la adresa represiunii totalitare.

Fără pretențiile unui studiu exhaustiv în materia umorului, prezenta teză expune transformările pe care le-a suferit noțiunea umorului de-a lungul timpului precum și

particularitățile sale distinctive în opera a doi autori de proză scurtă din România, în speță Ion Băieșu și Ioan Groșan. Dispunerea reticulară a conținutului are ca finalitate probarea eșafodajului teoretic în proza românească, avându-i ca exponenți pe cei doi autori. Demersul începe cu individualizarea statutului comediei în Poetica lui Aristotel, continuând cu prezentarea celor trei teorii nelingivistice ale umorului, teoria superiorității, teoria eliberării și teoria incongruenței, oprindu-mă la cea din urmă cu scopul probării mecanismelor sale de funcționare în proza scurtă a lui Ioan Groșan și Ion Băieșu.

Analizarea operele scriitorului amintit prin prisma trăsăturilor definitorii ale curentului postmodernis fac în cele din urmă pagini ale micii cercetări unde s-a dorit şi prezentarea caracterului evolutiv din punct de vedere al conţinutului şi inovaţiei prozei umoristice.

Aria istoriei literare, dar și cea a istoriei privite în sensul său larg, de oglindă a trecutului umanității, surprind adesea diverse mutații și schimbări de paradigme conceptuale în ciuda unei aparente stabilități semantice.

De-a lungul timpului au existat tentative de identificare şi de sedimentare a unei definiţii general valabile a umorului, o noțiune care a fost supusă unei examinări minuțioase de o multitudine de domenii precum sociologia, filosofia şi, nu în ultimul rând, literatura, în ciuda adjudecării sale inițiale de către sfera psihologiei.

Raportându-se la contextul politic și cultural aferent totalitarismului, umoristul George Mikes adresează o întrebare legitimă în privința existenței umorului național și posibilitatea individualizării tipul de umor ocurent în proza unui anumit perimetru literar-geografic, în perioada represiunii totalitare. În interiorul comunismului sordid se dezvoltă lumina unei„democrații" literare, cu un scăpărător spirit detașat-ironic prin intermediul unor experimente în proză care atestă existența unui umor elitist, apt să exploreze anatomia realității și a scrisului. Prezentul capitol se concentrează asupra scriiturii lui Ioan Groșan, unul dintre autorii postmoderni care se îndreaptă în opera sa către un radicalism autoreferențial.

Astfel, Groșan readuce în prim-plan spiritul caragialian, determinându-l pe Mircea Cărtărescu să-l considere„poate cel mai inspirat umorist al ultimelor două decenii[1]." Astfel, scriitorul Ioan Groșan se impune prin melanjul de procedee literare care glisează de la întoarcere spre text, la ironie și parodie, demonstrând totodată că Ioan Groșan nu este un autor monocord. În acest sens, volumul său de debut *Caravana cinematografică* (1985) reprezintă o matrioșkă de posturi textuale infuzate cu persiflaj moderat, dar și cu mina sprințară a unui copil aflat într-un laborator cu poțiuni și soluții. Ciclul îmbină structuri incongruente, „realismul histrionic[2]", punctat de infuzii onirice, dramatism atenuat și „comedie umană" alimentată de moravurile sociale.

Studiile lui Aristotel au reprezentat un punct nodal de coagulare în înţelegerea tragediei de la începuturi până în prezent, însă nu de acelaşi tratament privilegiat s-a bucurat şi teritoriul mai puţin cartografiat al comediei. O multitudine de întrebări au fost formulate de savanţii preocupaţi de studiul Poeticii, în ideea determinării unei simetrii permutabile a raportului dintre tragedie şi catharsis în sfera comicului şi identificării specificităţii emoţionale evocate de comedie, prin comparaţie cu tragedia care, aşa cum am observat din studiul lui Aristotel, are menirea de a stârni mila şi frica. Opinia critică generală indică adesea faptul că elaborarea unor simple prezumţii pe această temă conduce, în esenţă, la întreprinderea unui demers speculativ sau cel mult bazat pe un pluriperspectivism interpretativ. În această direcţie, care încearcă pe cât catharsis-ului în comedie al autoarei Lane Cooper.

Virgil Podoabă observa „de la experienţa textuală la cea existenţială şi, pe deasupra,

[1] Mircea Cărtărescu, Postmodernismul românesc, Humanitas, București, 1999, p. 427

[2] Radu G. Țeposu (1999). Despre mai multe feluri de realism În Gheorghe Crăciun, Competiția continuă, p. 377, Editura Paralela 45, Pitești

chiar metafizică, întorcându-se astfel de pe promotorul postmodernismului contingentalist şi antimetafizic-unde se cocoţase, dar numai spre a-l boicota din interior, în primele două texte şi în ultimul, Marea amărăciune – din volumul său de debut – pe malul modernismului metafizic, de-a dreptul! Unde îşi scrie povestirile discutate aici, din al doilea volum.

"Un om din Est" privit în ansamblu, dezamăgeşte, dar scriitorul promite totuşi o continuare, poate mai fructoasă şi cu mai putine clişee-uri, atât prin prisma erotismului agasant, cât şi a obositoarei scene comuniste.

Demersul romanesc mult aşteptat al lui Ioan Groşan apelează la resursele absurdului şi ale comicului sinistru pentru a configura tabloul unei societăţi măcinate de morbii ceauşismului putrefact, care-şi trăia, în 1989, când se petrece acţiunea romanului, ultimele momente de agonie.

*Marea amărăciune* demonstrează o utilizară matură a umorului descriptiv-desacralizant, eșecul petrecându-se pe seama încăpățânării premisei că textul poate premerge cu succes existența. Firescul își adjudecă însă locul, până la urmă dovedindu-se contrariul: anume, că punctul de plecare al textului este existența și că direcția de desfășurare naturală este dinspre senzorial spre livresc. În interiorul acestui raport răsturnat se regăsește substanța subversivă a umorului groșanian, sesizată și de Virgil Podoabă: „cele trei texte menționate vădesc, fiecare în felul său, eșecul crizei borgesiano-textualiste și triumful talentului narativ asupra speculației doctrinare[3]." Subversiunea îndeplinește două funcții la Ioan Groșan: pe de o parte funcția de neutralizare a tiraniei romanului și a pretențiilor sale totalizante (implicit pretențiile absolutizante ale societății totalitare) prin alegerea prozei scurte, la fel de capabilă ca și romanul de potențarea talentului scriitoricesc, căci proza scurtă are și acest avantaj al posibilității „denunțării ideologiei prin gândirea lucidă a formei și a mecanismelor textuale[4]", în cuvintele criticului Radu G. Țeposu, iar pe de altă parte, oglindirea literară a absurdității unor raporturi logice inversate din cadrul sistemului care evidențiază fenomenul incongruenței ca entitate constitutivă a regimului comunist.

Proza lui Groșan ilustrează astfel unul din principiile lui Iser potrivit căruia textul reproduce un model, o înșiruire de coduri, un algoritm al existenței, materia literară coagulându-se în jurul acestei structuri simplificate a realității.

Criza eșecului experiențial oglindit de răsturnarea raportului dintre existență și text prin antepunerea textului în fața existenței oglindește maniera în care regimul comunist va eșua din cauza unor incongruențe de fond și formă precum antepunerea forțată a structurii publice în fața structurii private a individului, antepunerea ideii de credință în fața rațiunii, antepunerea întregului în fața părții, organizarea existențială conformă imaginii ideologiei abstracte a statului prin integrarea sensului în non-sens, triumful reprezentării asupra conținutului și substanței, impunerea economiei etatizate prin contrast cu mecanismului normal de autoreglare al economiei bazate pe cerere și ofertă, antepunerea libertății ca servitute în fața libertății ca drept fundamental.

Aceste relații surprind incongruența dintre așteptări și rezultat, după cum sunt expuse și în cazul umorului de factură incongruentă a lui Ioan Groșan unde cititorul se lasă învăluit de o poveste de dragoste cu demers normal și final fericit între două personaje cu destine speciale și ocrotite de nesansă prin bunăvoința zeilor, doar pentru a deveni pe parcurs martorul unei incongruențe sistemice – aventuroase și captivante la început – dar care conduce inevitabil la un eșec sentimental. Specificitatea stilistică a lui Ioan Groșan se traduce prin câteva trăsături definitorii precum natura incongruentă, subversivă și desacralizantă a umorului.

---

[3] Virgil Podoabă, Metamorfozele punctului. În jurul experienței revelatoare, Editura Paralela 45, Pitești, 2004, p. 127

[4] Radu G. Țeposu (1999). Cu ochii deschiși, pe tărâmul unei alte paradigme literare În Gheorghe Crăciun, Competiția continuă, p. 256, Editura Paralela 45, Pitești

Radu G. Ţeposu îl include pe Ioan Groşan în capitolul intitulat "Fantezismul alegoric şi livresc" din a sa "Istorie tragic şi grotescă a întunecatului deceniu nouă" spunând: "Ioan Groşan este printre puţinii creatori de şcoală nouă care n-au devenit prizonierii unei singure formule epice [...]"[5]

O observaţie puţin cam împinsă la extrem având în vedere că dintre toti optzeciştii, ultimul care ar putea fi considerat "creator de scoală" ar fi Ioan Groşan şi asta doar prin prisma unei singure opere şi aici "Insula" fiind obiectul veneraţiei, celelalte proze scurte nefiind într-atât de spectaculoase; nici rele, dar nici spectaculoase..

Acelaşi Ţeposu continuă cu etalarea atuurilor lui Groşan, precizând că rezultatele literare ale acestuia sunt admirabile, fiind greu de precizat unde excelează în vocaţia sa de prozator.

Alex. Ştefanescu observă că este semnificativ faptul că un critic exigent şi rafinat ca I. Negoiţescu s-a declarat încântat citind *Caravana cinematografică*: Povestea acestei convertiri la natură şi la normal, a ceea ce e mecanic la ceea ce e viu, o consemnează autorul cu simplitate, cu discreţie mereu, cu un fel de pudoare critică, dar şi un autentic simţ al comediei.

Optzecist, dar unul dintre favoriţi, Ioan Groşan are o evoluţie tipică perioadei pentru că preferă proza scurtă în detrimentul romanului, faţă de care şi recunoaste că nu s-a simţit în stare să-l abordeze:

Având în vedere că limba şi literatura română este într-o permanentă schimbare, este dificil să se fixeze o direcţie evolutivă. În ceea ce îi priveşte pe cei doi scriitori a caror opere au fost tratate în prezenta lucrare, s-a încercat într-adevar o inserare în canonul postmodernist, dar şi optzecist, cu toate că proza lor este încă în schimbare, este vie, supusă şi altor factori ce ţin îndeosebi de critica literară, de cititori.

Am considerat oportună recuperarea umoriștilor în literatura română prin prisma noilor posibilități de interpretare a textelor scriitorilor, cu atât mai mult cu cât amatorismul și lipsa de seriozitate reprezintă cel puțin două prejudecăți pe care îmi propun să le demontez prin analiza textelor literare ale celor doi autori. Perspectiva sociologică a avut un rol important în clarificarea relației dintre sfera politică și cea a literaturii, permițând astfel amplificarea laturii subversive acolo unde este cazul, precum și apariția altor noi viziuni asupra actului scrierii: imaginarul literar ca reflexie a realității în paradigma optzecistă, tendințe parodice sau forme de existență literară a incongruenței.

Criza eșecului experiențial oglindit de răsturnarea raportului dintre existență și text prin antepunerea textului în fața existenței oglindește maniera în care regimul comunist va eșua din cauza unor incongruențe de fond și formă precum antepunerea forțată a structurii publice în fața structurii private a individului, antepunerea ideii de credință în fața rațiunii, antepunerea întregului în fața părții, organizarea existențială conformă imaginii ideologiei abstracte a statului prin integrarea sensului în non-sens, triumful reprezentării asupra conținutului și substanței, impunerea economiei etatizate prin contrast cu mecanismului normal de autoreglare al economiei bazate pe cerere și ofertă, antepunerea libertății ca servitute în fața libertății ca drept fundamental.

Aceste relații surprind incongruența dintre așteptări și rezultat, după cum sunt expuse și în cazul umorului de factură incongruentă a lui Ioan Groșan unde cititorul se lasă învăluit de o poveste de dragoste cu demers normal și final fericit între două personaje cu destine speciale și ocrotite de nesansă prin bunăvoința zeilor, doar pentru a deveni pe parcurs martorul unei incongruențe sistemice – aventuroase și captivante la început – dar care conduce inevitabil la un eșec sentimental. Specificitatea stilistică a lui Ioan Groșan se traduce

[5] Virgil Nemoianu, O teorie a secundarului, Editura Univers, București, 1997, p. 142

prin câteva trăsături definitorii precum natura incongruentă, subversivă și desacralizantă a umorului.

Individualizând în primă instanță tipul de umor incongruent specific ambilor autori, precum și natura desacralizantă a umorului lui Băieșu, dar și modul în care acesta se materializează în două direcții literare diferite, am continuat cu o analiză a receptării critice care confirmă o lipsă de atenție oarecum nedreaptă în ceea ce privește umoriștii români. Am încercat să readuc în atenție talentul scriitoricesc incontestabil al celor doi autori, să propun analize sau legături asupra unor texte care au scăpat interesului critic până în acest moment sau să identific anumite similitiduni și contraste între evoluțiile literare ale lui Ioan Groșan și Ion Băieșu.

În ansamblu, receptarea critic-istorică a operei lui Ioan Groșan prezintă un caracter destul de amorf, autorii concentrându-se pe diverse aspecte specifice ale scriiturii groșaniene. În primul rând, numitorul comun al tuturor istoricilor si criticilor pare să fie atenția acordată aproape în exclusivitate volumului de debut, Caravana Cinematografică (1985), catalogat drept cel care legitimează calitatea lui Groșan de umorist veritabil în spațiul literar românesc. În al doilea rând, criticii și istoricii se axează pe aspecte diferite în abordarea ciclului de proză scurtă, menționând fie oralitatea pregnantă, fie caracterul parabolic al textelor, fie calitatea indiscutabilă a prozei sub aspectul umorului. Printre criticii care figurează în acest sens se numără Eugen Simion, Radu G. Țeposu, Nicolae Manolescu sau Ioan Holban.

## BIBLIOGRAPHY


- Muşat, Carmen, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008
- Nedelciu, Mircea, secţiunea antologică a volumului *Experimentul literar. Romanul postbelic,* Editura Paralela 45, Bucureşti, 1998
- Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008
- Podoabă, Virgil, *Metamorfozele punctului,* Editura Paralela 45, Bucureşti, 2004
- Ţeposu, Radu G., *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002

Studii, interviuri și articole din periodice:

- Buciu, Marian Victor, *Prozele lui Ioan Groşan si Petru Cimpoeşu,* Convorbiri Literare, nr. 12, Decembrie 2005
- Cimpoeşu, Petru *Nu e nicio ruşine să fii scriitor*, în *Vatra*, nr. 12 / 2001
- Cimpoeşu, Petru, *Postmodernismul românesc ca instituţie a exprimării şi un studiu de caz: Romanul Generaţiei 80.*

# *IDENTITY IN HERMANN HESSE'S DEVELOPMENT NOVEL DER STEPPENWOLF*

**Maria-Loredana Simionovici (Grosariu)**
**PhD, „Ştefan cel Mare" University of Suceava**

*Abstract: What is identity? How influential is it in the construction of a good literary work? The question of identity formation plays a crucial role in the life of an individual and even a writer. But how does identity reflect in literature and what influence does identity have on the lives of individual writers and their work. In the life of the famous and modern writer and Nobel prize winner for literature (1946) Hermann Hesse, the search for identity was a constant endeavor. Hermann Hesse remains one of the most striking personalities of literary modernity and a world-renowned dreamer and visionary. Hermann Hesse's works and the process of his creation are the subject of numerous literary studies and a source of inspiration for many writers. The thematization of self-discovery and the search for one's own identity, as Carl Gustav Jung once said, is Hesse's "healing path of individuation". In Der Steppenwolf (1927) and not only here, Hermann Hesse projects his quest for identity on his protagonist, Harry Haller.*

*Keywords: identity, crisis, individualism, dualism, steppenwolf*

Hermann Hesse bezeichnet sein Werk *Der Steppenwolf* als „Seelenbiographie" oder „Bekenntnis".[1] Für ihn beginnt seine Dichtung in den Moment indem „eine Figur mir sichtbar wird, welche für eine Weile Symbol und Träger meines Erlebens, meiner Gedanken, meiner Probleme werden kann".[2] Laut der Definition des Romans, ist *Der Steppenwolf* ein Roman, welcher alles Erlebte und Gedachte in der zentralen Person, Harry Haller, vereint und diese zentrale Person ist diejenige, die den gesamten Erzählraum ausfüllt.

*Der Steppenwolf* wird aber zum sogenannten Entwicklungsroman zugeordnet. Der Entwicklungsroman ist ein Romantypus, der die geistige Entwicklung des Protagonisten gut thematisiert. Der Entwicklungsroman wird in der Tradition des Bildungsromans verfasst, weist aber im Gegensatz zu ihm ein kritisches Welt- und Menschenbild auf.[3]

Der Steppenwolf kennzeichnet sich durch die Thematik der Identitätskrise, die sich auf der Darstellung des individuellen Lebenswegs des Protagonisten Harry Haller erstreckt. In einem Wechsel zwischen Ich-Form, Innenperspektive Hallers und einem auktorialen Erzähler des *Traktats vom Steppenwolf* wird Harry Hallers innerer Identitätskonflikt beschrieben, wobei dieses Wechsel unterschiedliche Aspekte in den Mittelpunkt stellen, um den Leser ein umfassendes Bild über Hallers Identität zu ermöglichen.

Hesse folgt die meisten Kriterien des Entwicklungsromans, um die Thematik der Entwicklung Harry Hallers Identität zu verdeutlichen. Die zentrale Hauptfigur befindet sich in einer Identitätskrise, die aus ihrer ganz persönlichen Perspektive dargestellt ist. Der gesamte Verlauf des Romans ist auf den Entwicklungsprozess dieser Figur ausgerichtet. Die Nebenfiguren werden nicht im Hinblick auf ihrer Entwicklung dargestellt, sondern sie dienen zur Charakterisierung Harry Hallers und zur Veranschaulichung der Identitätskrise

[1] Wiegand, Heinrich: *Lärm und Stille um Hermann Hesse*. In: Michels, Volker (Hrsg.): *Materialien zu Hermann Hesse Der Steppenwolf*. 1 Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S.283.
[2] Hesse, Hermann: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1970, S. 80.
[3]Tiefenbacher, Herbert: *Textstrukturen des Entwicklungs- und Bildungsromans. Zur Handlungs- und Erzählstruktur ausgewählter Romane zwischen Naturalismus und Ersten Weltkrieg*. Königstein: Forum Academicum in der Verlagsgruppe Athenäum 1982, S. 227.

und derer Auslösung, die der Protagonist durchlebt. Am Ende des Romans kommt Harry Hallers zur keiner wirklichen Lösung von seiner Identitätsproblematik, doch im Verlauf der Handlung macht Harry Haller einen tiefen Entwicklungsprozess durch, der sich mit einer möglichen Heilung schließt.

Der Roman *Der Steppenwolf* thematisiert zwei Problematiken: Hallers persönliche Identitätskrise und die gesellschaftliche Krise in Deutschland der 1920er Jahre. Hesses selbst befand sich zur Zeit der Entstehung des Romans in einem schwierigen, psychischen Zustand. Er begab sich in psychotherapeutische Behandlung[4] und setzte sich mit den Ansätzen von Sigmund Freud und Carl Gustav Jung auseinander: „Psychoanalyse ist nicht ein Glaube oder eine Philosophie, sondern ein Erlebnis“.[5] Sein Protagonist Harry Haller betrachtet sich selbst als psychisch krank, denn seine Identitätskrise beruht auf seine innere Zerrissenheit zwischen Durchschnittsbürger und Außenseiter (Steppenwolf). Er diagnostiziert sich selbst folgendermaßen: „Ich hätte über die Zusammenhänge und Ursachen meines Leidens, meiner Seelenkrankheit, meiner Verhextheit und Neurose[6] die klügsten und einsichtsvollsten Sachen sagen können, die Mechanik war mir durchsichtig“.[7]

Der Roman beginnt mit einer Analyse von Hallers Seelenzustand. Bereits im Vorwort des Herausgebers wird dem Leser vor Augen geführt, dass Hallers Krise darauf beruht, dass er einerseits ein Leben außerhalb der gesellschaftlichen Zwänge und Einschränkungen verwirklichen möchte, andererseits aber seine Sehnsucht nach Geborgenheit und bürgerlicher Ordnung nicht überwinden kann. Haller erkennt selbst, dass dieser Konflikt unauflösbar ist und dass, er nicht der einzige ist, der sich in diesem Zustand befindet: „Wir Geistigen alle waren in der Wirklichkeit nicht zu Hause, waren ihr fremd und Feind, darum war auch in unserer deutschen Wirklichkeit, in unserer Geschichte, unserer Politik, unserer öffentlichen Meinung die Rolle des Geistes eine so klägliche“.[8]

Der *Traktat* verweist darauf, dass Hallers Heilung[9] darin besteht, seine seelische Gespaltenheit zu akzeptieren und auf eine Zusammenführung und Integration der abgespaltenen Anteile hinzuarbeiten: „Statt deine Welt zu verengern, deine Seele zu vereinfachen, wirst du immer mehr Welt, wirst schließlich die ganze Welt in deine schmerzlich erweiterte Seele aufnehmen müssen, um vielleicht einmal zum Ende, zur Ruhe zu kommen“.[10]

Im *magischen Theater* passiert das, worauf die Psychoanalyse mit der Bewusstmachung verdrängter Situationen zielt, nämlich die Tatsache, dass Harry seinen eigenen nichtbewussten Persönlichkeitsanteilen begegnet und sich ihrer Vielzahl stellt: „Harry besteht nicht nur aus zwei Wesen, sondern aus hundert, aus Tausenden. Sein Leben schwingt (wie jedes Menschenleben) nicht bloß zwischen zwei Polen, etwa dem Trieb und dem Geist, oder dem Heiligen und dem Wüstling, sondern es schwingt zwischen Tausenden, zwischen unzählbaren Polpaaren“.[11] Die Mauer, die ihn zu Beginn seiner Aufzeichnungen

---

[4] Schwarz, Egon: *Hermann Hesse: Der Steppenwolf (1927)*. In: Lützeler, Paul Michael (Hrsg.): *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts: neue Interpretationen*. Königstein: Athenäum Verlag 1983, S.139.

[5] Hesse, Hermann: *Gesammelte Briefe*. Band.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1982, S.473.

[6] Die Bezeichnung *Neurose* erscheint in Sigmund Freuds 1923 veröffentlichte Abhandlung *Das Ich und das Es*. Freud definiert die sogenannten Neurosen als seelische Störungen ohne organische Ursachen und als Ergebnis eines Konflikts zwischen Ich (das Bewusstsein der menschlichen Psyche) und Es (Unbewussten der menschlichen Psyche).

[7] Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf. Erzählung*. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S.137.

[8] Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf. Erzählung*. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S.175.

[9] Allemann, Beda: *Tractat vom Steppenwolf. Krisis*. In: Michels, Volker: *Materialien zu Hermann Hesses Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972, S.322.

[10] Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf. Erzählung*. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S.84.

[11] Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf. Erzählung*. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S.105.

noch vor Betreten des Theaters anhält, ist in diesem Zusammenhang als eine im seinem Kopf eingebildete Mauer zu betrachten, die ihm den Zugang zu seinem inneren Zustand verwehrt[12].

Mithilfe Hallers Seelenbilder, Hermine, Pablo und Maria, läuft Harry eine Wandlung durch, wodurch es ihm möglich ist, sich mit seinen versteckten Gedanken, Trieben und Gefühlen auseinanderzusetzen[13]. Es gelingt ihm jedoch nicht, seine inneren Konflikte aufzulösen, welche als das Scheitern einer langwierigen psychoanalytischen Therapie zu interpretieren sind. Die Identitätskrise Hallers verschafft somit, durch ihre Darstellung und Umgang mit ihr im Roman, eine zeitlose Gültigkeit und bietet jedem Leser, eine Möglichkeit sich mit Halles Situation zu identifizieren.

Harry Haller, die Hauptfigur des Romans, leidet innerlich an einer Zerrissenheit, die ihn an den Rand des Selbstmords treibt, da seine Persönlichkeit in zwei Wesen gespalten ist: in den guten Bürger, der sich nach Sicherheit und Geborgenheit sehnt und in den Steppenwolf, der unter gesellschaftlichen Konventionen leidet und sich einsam und verlassen fühlt. Bereits der Titel des Romans enthält das zentrale Symbol: der Wolf. In der Mythologie ist der Wolf die Verkörperung des Bösen. Das Symbol des Wolfes bedeutet auch Unabhängigkeit, Freiheit und das Wilde, das Gesetzlose.[14] Daher verkörpert der Wolf nicht nur das Böse, sondern auch Vereinsamung und gesellschaftliche Isolation. Hugo Ball äußert sich in seinem Aufsatz *Ein mythologisches Untier* darüber:

> Der Wolf (auch in Wolfgang Amadeus und in Johann Wolfgang) ist ein Raubtier, das über scharfe Augen und Ohren und über ein respektables Gebiß verfugt. Es gibt, vor seinen geschärften Sinnen, keine intellektualistischen Kunststücke und mogelnden Flausen –: das ist der Ernst dieses Romans. Sein Spaß aber ist: daß dieses weltfremde Wesen noch mit fünfzig Jahren viele graziöse Steps hat tanzen müssen, ehe es imstande war, als ein richtiger Steppenwolf ein wenig Munterkeit in die literarische Zunft zu bringen. Daß solch ein mythologisches Untier sich mitten in unserem modernen Leben mag blicken lassen, das deutet auf eine Zeit, in der man die Kunst der Liebe und der Begütigung, die verstehende menschliche Kunst, nur noch gedruckt, nur schwarz auf weiß noch zu finden vermag.[15]

Harry Haller verzweifelt sehr an seinem Außenseitertum, so dass er beschließt, an seinem fünfzigsten Geburtstag Selbstmord zu begehen. Zu diesem Zeitpunkt lernt er Hermine und ihre Freunde Pablo und Maria kennen und wird von ihnen in die Welt der sinnlichen Freuden eingeführt. Zum ersten Mal begegnet er Hermine im Wirtshaus „Zum Schwarzen Adler", als er sich auf dem Höhepunkt seiner Identitätskrise befindet. Er begegnet Hermine und beschreibt sie als ein „hübsches, bleiches Mädchen"[16] und sie erinnerte ihn an „etwas aus sehr frühen Jugend, aus der Knabenzeit".[17] Hermine erinnert ihn an seinen früheren Jugendfreund Hermann und gibt Hinweise zur emotionalen Nähe zu Harry, da Harry eigentlich Hermines männliche Seite ist.

Hermine ist eine junge Begleitdame, die Hallers schwere seelische Krise erkennt und eine Verbindung zu Harry Haller herstellt. Harry bezeichnet Hermines knabenhaftes

---

[12] Leary, Timothy: *Meisterführer zum psychedelischen Erlebnis*. In: Michels, Volker: *Materialien zu Hermann Hesses Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972, S.346.

[13] Ziolkowski, Theodore: *Hermann Hesses „Steppenwolf". Eine Sonate in Prosa.* In: Michels, Volker: *Materialien zu Hermann Hesses Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972, S.374.

[14]Esselborn-Krumbiegel, Helga: *Hermann Hesse: Der Steppenwolf. Interpretationen zu Hermann Hesse. Der Steppenwolf*. Hollfeld: Bange Verlag (Königs Erläuterungen, Bd. 473) 2011, S. 41.

[15] Ball, Hugo: *Ein mythologisches Untier.* In: Michels, Volker (Hrsg.): *Materialien zu Hermann Hesse Der Steppenwolf*. 1 Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S.271f.

[16] Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf. Erzählung*. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S.112.

[17] Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf. Erzählung*. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S.115.

Aussehen als „hermaphroditischer Magie“.[18] In der Mythologie sind Hermaphroditen, Wesen die sowohl männliche, als auch weibliche Charakteristiken besitzen.[19] Hermine verkörpert somit die Zusammenführung der männlichen und weiblichen Seelenanteile in einer einzigen Person, also die innere Vollkommenheit, die Harry noch nicht erreicht hat.

Hermine ist gleichzeitig auch der Spiegelbild Hallers, wie sie schon selbst gesteht: „Weil ich bin wie du“.[20] Sie ist nicht seine Geliebte, da es nie zur intimen Beziehungen zwischen den beiden kommt. Hermine ist ein Teil der Psyche von Harry und nur gemeinsam ergeben sie ein Ganzes: „Indem er sich in sie verliebt, ist er auch bereit, sie als sein weibliches Ich in seine Gesamtpsyche zu integrieren und so zu innerer Ganzheit zu gelangen“.[21] Hermines Aufgabe in Harrys Leben ist, die von Harry verdrängten Seiten des weltlichen Lebens, die er als oberflächlich abgetan hat, wieder zum Vorschein zu bringen.

Gemäß der Psychoanalyse von Carl Gustav Jung haben Harry und Hermine eine Anima-Animus-Beziehung.[22] Somit ist Hermine der weibliche Teil seiner Identität und er der männliche Teil. Diese beiden Seelenanteile müssen eine Einheit erreichen, um die Identität zu vervollkommnen.[23] Am Ende, Harry tötet Hermine aus Eifersucht und dieser „Ermordung” vergibt Harry Haller die Chance, seine weibliche Seite anzunehmen, um zur inneren Ganzheit zu gelangen.

Die zweite weibliche Nebenfigur aus Harry Hallers Leben ist Maria. Wie Hermine ist Maria eine Begleitdame. Hermine stellt den beiden den Kontakt und Harry verliebt sich in Maria. Marias Aufgabe ist, Harry den Weg zu einer neuen, unbekümmerten Sinnlichkeit zu weisen und mit ihr kann Harry seine verdrängte Sexualität ausleben: „Maria lehrte mich – in jener wunderlichen ersten Nacht und in den folgenden Tagen – vieles, nicht nur holde neue Spiele und Beglückungen der Sinne, sondern auch neues Verständnis, neue Einsichten, neue Liebe“.[24]

Sowohl Maria, als auch Hermine haben beide bisexuelle Neigungen, welche als Symbol für ihre psychische Ganzheit verstanden werden kann. Harry erlebt seine Sexualität mit Maria auf der körperlichen Ebene und gelangt somit zur körperlichen Ganzheit. Diese Ganzheit gelingt ihm mit Hermine auf der geistigen Ebene nicht: „Maria verkörpert Hallers unbewusste erotische Begierden, die er sich nun bewusst machen und die er ausleben muss, um zu seinem vollständigen Selbst zu finden“.[25] Die Beziehung zu Maria ist wichtig für Hallers Entwicklung, für die Erfahrung der Sinnlichkeit und die Vorbereitung auf das „Magische Theater“.

Andererseits findet man neben den weiblichen Seelenbilder Hallers auch eine männliche Gegenfigur, der Musiker Pablo. Haller findet Pablo zuerst unsympathisch, denn mit seiner äußerlichen Schönheit und seinen lockeren Umgang mit Drogen und Sexualität, stellt Pablo alles dar, was Haller nämlich fehlt: „Pablo ist diejenige Figur in Hesses

[18] Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf. Erzählung*. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S.143.
[19] Tripp, Edward: *Lexikon der antiken Mythologie*. 4. Auflage. Stuttgart: Reclam Verlag 1974, S.242.
[20] Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf. Erzählung.* 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S.162.
[21] Mechadani, Nadine: *Hermann Hesse auf der Couch. Freunds und Jungs Psychoanalyse und ihr Einfluss auf die Romane Demian, Siddhartha und Der Steppenwolf*. Marburg: Tectum Verlag 2008, S.102.
[22] Schwarz, Egon: *Hermann Hesse: Der Steppenwolf (1927)*. In: Lützeler, Paul Michael (Hrsg.): *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts: neue Interpretationen*. Königstein: Athenäum Verlag 1983, S.139.
[23] Mechadani, Nadine: *Hermann Hesse auf der Couch. Freunds und Jungs Psychoanalyse und ihr Einfluss auf die Romane Demian, Siddhartha und Der Steppenwolf*. Marburg: Tectum Verlag 2008, S.102.
[24]Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf. Erzählung*. 1.Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1974, S.178.
[25] Mechadani, Nadine: *Hermann Hesse auf der Couch. Freunds und Jungs Psychoanalyse und ihr Einfluss auf die Romane Demian, Siddhartha und Der Steppenwolf*. Marburg: Tectum Verlag 2008, S.103.

‚Steppenwolf', die aktiv versucht, die Menschen vom Intellekt und von der Realität wegzubringen, sei es durch seine ekstatische Saxophonmusik oder durch die Rauschmittel".[26]

Hallers Abneigung gegenüber Pablo verwandelt sich im Verlauf des Romans zu Freundschaft. Die Figur des Musikers Pablo ist sehr mysteriös. Bei einem Maskenball gibt Hermine Hinweise, dass Pablo nicht nur der menschliche Gegenpart zu Haller ist, sondern er scheint über das Menschliche hinauszugehen. Hermine bezeichnet ihn als „ein versteckter Heiliger".[27] Später stellt sich heraus, dass Pablo der Besitzer des magischen Theaters ist, wo er die Regie über Hallers Unterbewusstsein übernimmt und seine verschiedenen gespaltenen Identitätsanteilen vorführt. Im „Magischen Theater" verwandelt er sich in viele verschiedenen Personen und letztendlich wird er zum Mozart. Mozart repräsentiert für Harry Haller einen der wichtigsten „Unsterblichen", denn Unsterbliche sind für Harry Haller die großen Meister und Künstler wie Goethe, Wagner oder Mozart, die in ihren Leben geschafft haben, die inneren Gegensätze zu überwinden und das Leben mit Humor sehen zu können.

Die Verwandlung von Pablo zu Mozart ist ein Symbol der Überwindung der inneren Gegensätze und das Gelingen zur inneren Ganzheit[28]. Als Besitzer des Magischen Theaters versucht Pablo Harry Haller durch seine gesamte Seelenwelt zu führen, um am Ende seine gespaltenen Persönlichkeitsteile zu vereinigen. Somit wird Pablo Harrys unbewusste sinnliche Seite und sein Führer in die Welt des Unbewussten.

## BIBLIOGRAPHY


Allemann, Beda: *Tractat vom Steppenwolf. Krisis.* In: Michels, Volker: *Materialien zu Hermann Hesses Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972.

Ball, Hugo: *Ein mythologisches Untier.* In: Michels, Volker (Hrsg.): *Materialien zu Hermann Hesse Der Steppenwolf*. 1 Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.

Esselborn-Krumbiegel, Helga: *Hermann Hesse: Der Steppenwolf. Interpretationen zu Hermann Hesse. Der Steppenwolf*. Hollfeld: Bange Verlag (Königs Erläuterungen, Bd. 473) 2011.

Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf. Erzählung*. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

Hesse, Hermann: *Gesammelte Briefe*. Band.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1982.

Hesse, Hermann: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1970.

Leary, Timothy: *Meisterführer zum psychedelischen Erlebnis*. In: Michels, Volker: *Materialien zu Hermann Hesses Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972.

Mechadani, Nadine: *Hermann Hesse auf der Couch. Freunds und Jungs Psychoanalyse und ihr Einfluss auf die Romane Demian, Siddhartha und Der Steppenwolf*. Marburg: Tectum Verlag 2008.

Schwarz, Egon: *Hermann Hesse: Der Steppenwolf (1927)*. In: Lützeler, Paul Michael (Hrsg.): *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts: neue Interpretationen*. Königstein: Athenäum Verlag 1983.


[26] Mechadani, Nadine: *Hermann Hesse auf der Couch. Freunds und Jungs Psychoanalyse und ihr Einfluss auf die Romane Demian, Siddhartha und Der Steppenwolf*. Marburg: Tectum Verlag 2008, S.104.

[27] Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf. Erzählung*. 1.Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1974, S.197.

[28] Leary, Timothy: *Meisterführer zum psychedelischen Erlebnis*. In: Michels, Volker: *Materialien zu Hermann Hesses Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972, S. 346.

Tiefenbacher, Herbert: *Textstrukturen des Entwicklungs- und Bildungsromans. Zur Handlungs- und Erzählstruktur ausgewählter Romane zwischen Naturalismus und Ersten Weltkrieg*. Königstein: Forum Academicum in der Verlagsgruppe Athenäum 1982.

Tripp, Edward: *Lexikon der antiken Mythologie*. 4. Auflage. Stuttgart: Reclam Verlag 1974.

Wiegand, Heinrich: *Lärm und Stille um Hermann Hesse*. In: Michels, Volker (Hrsg.): *Materialien zu Hermann Hesse Der Steppenwolf*. 1 Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.

Ziolkowski, Theodore: *Hermann Hesses ,,Steppenwolf". Eine Sonate in Prosa.* In: Michels, Volker: *Materialien zu Hermann Hesses Der Steppenwolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972.